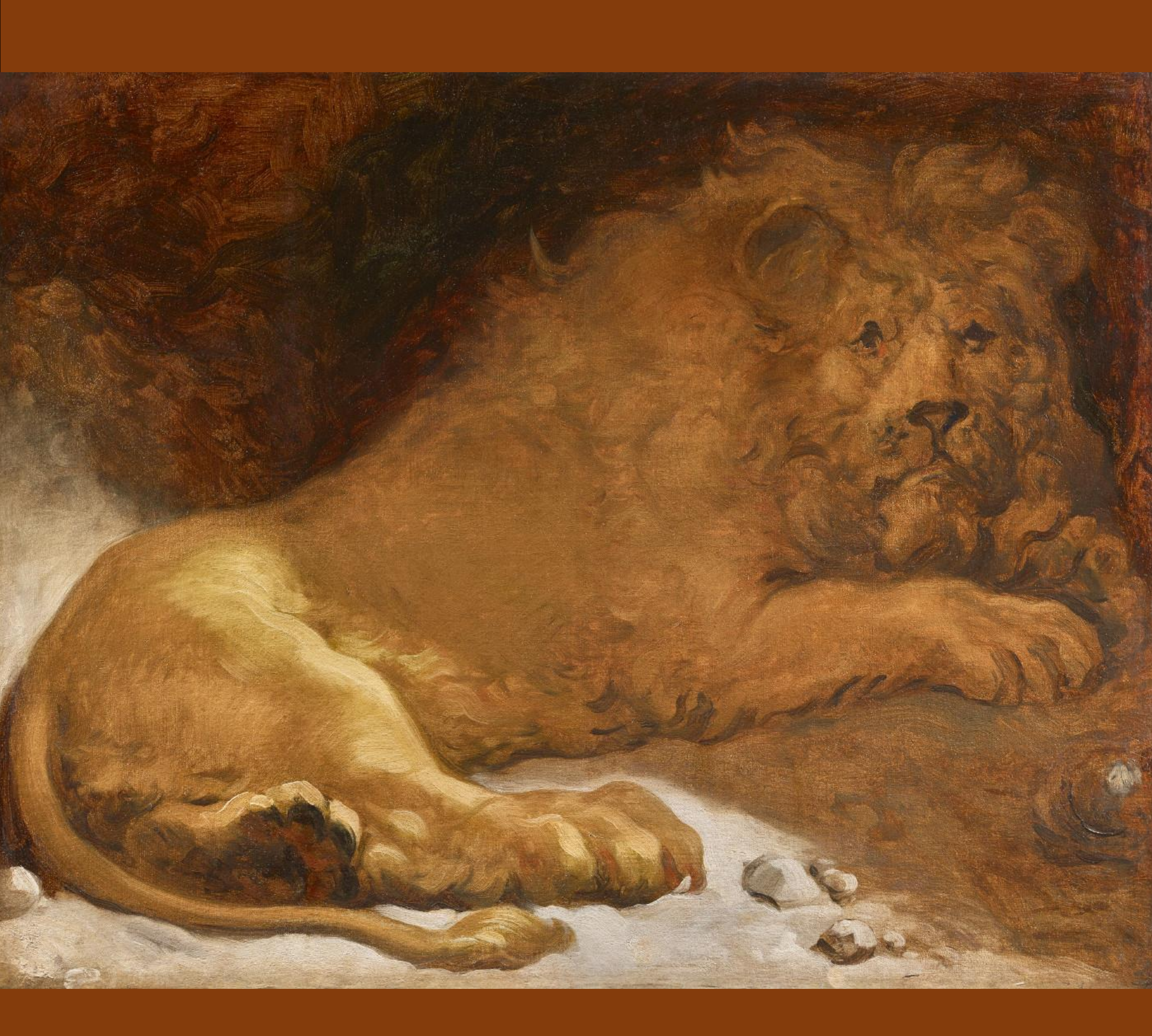
PEINDRE L'ANIMAL VIVANT



*EN **FRANCE** AU **XVIIIe** SIÈCLE*

Page de garde : Fragonard, Jean-Honoré (Grasse, 5 avril 1732 - Paris, 22 août 1806), *Un Lion*, vers 1769, Huile sur toile, 83 x 100,5 cm. Photo © 2018, Galerie Coatalem / Éric Coatalem, Paris, https://www.coatalem.com/fr/oeuvres/tableaux/13-fragonard-lion/

MÉMOIRE DE MASTER 1

Histoire de l'art moderne

sous la direction de Sophie DUHEM

Maître de conférences en Histoire de l'art moderne

-

PEINDRE L'ANIMAL VIVANT
EN FRANCE
AU XVIIIe SIÈCLE

-

-

Pascal GUTIERREZ

Université Toulouse II Jean Jaurès

2020-2022







SOMMAIRE

VOLUME I

VOLUME 1

REMERCIEMENTS

À ma directrice de recherche et maître de conférences Sophie DUHEM qui a su m’aiguiller dans mes recherches et m’indiquer certaines lectures. Merci pour vos disponibilités et les corrections pertinentes qui m’ont permis d’avancer et d’améliorer mon travail.

Toute ma gratitude à Mariana, Gérard et Inès pour le témoignage de leur soutien et leur aide, tout au long de cette première année de master, pendant nos séances en visioconférence ou en présentiel.

Enfin, mes remerciements ne seraient pas complets sans une pensée toute particulière aux personnes qui m'ont aidé à finaliser cette première partie du mémoire ; merci à Serge et à mes amis qui ont pris le temps de relire une partie de cet ouvrage.

AVANT-PROPOS

Parcourir les musées, observer une œuvre, tenter de comprendre le message amené par le peintre n'ont jamais fait partie de mon quotidien. Contraint d'interrompre ma carrière d'infirmier, il m'a semblé naturel de me diriger vers des études en Histoire de l'art.

Pourquoi ce choix ? Peut-être pour compenser le désir envolé d'intégrer des études artistiques du collégien de 3e que j'étais. Une envie artistique qui a certainement mûri et qui a évolué en appétence pour des connaissances « artistiques et culturelles » ou selon une formule plus « Académique » mais pas « royale », pour la recherche d'une formation sur les objets, les méthodes et les concepts.

À la fin de ma troisième année de Licence, se pose le choix du sujet de mémoire pour intégrer le Master 1 Recherche « Histoire de l'art moderne ». L'idée d'effectuer un travail sur la peinture d'animaux vivants au XVIIIe siècle m'a été suggérée par Jean-Siméon Chardin, enfin plus précisément par son œuvre *La raie*[1]. Lors d'une recherche bibliographique pour un travail en L3 sur le thème de « la représentation picturale du corps malade » à l'époque moderne, s'affiche soudain sur mon écran cette toile. Me vient alors à l'esprit cette réflexion de Denis Diderot qui fait écho à mon admiration : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang [...] regardez bien ce morceau [...] et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures[2]. » Plusieurs phrases après, dans son commentaire, il ajoute : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit[3]. » Alors, en me rapprochant de mon écran, je constate que le chat à droite de la raie est étonnant de vivacité. Il surprend par sa présence, malgré sa petite taille, et m'inspire le sujet de ma recherche : *Peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle.*

J'ai appréhendé ce travail comme la possibilité d'étudier un sujet qui ne m'était pas familier, constituant ainsi une expérience nouvelle. Dès le début de mes recherches, je me suis intéressé à la bibliographie sur la peinture « animalière », domaine très documenté qui, avec l'expérience de ce mémoire, doit être approché avec plus de critiques. Je me suis rendu compte qu'il y avait

[1] Chardin Jean-Siméon (1699-1779), *La raie*, Huile sur toile, 1728, 1,145 x 1,46 m, Paris, musée du Louvre, inv. 3197.
[2] May Gita, Chouillet Jacques, *Diderot-Essais sur la peinture-Salons de 1759,1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 220.
[3] *Ibid*, p. 220.

beaucoup d'écrits sur le sujet, mais qu'ils ne correspondaient pas forcément à l'époque du XVIIIe siècle.

Mes premières interrogations portèrent sur la manière de définir l'animal vivant et le genre animalier. Pour tenter d'apporter une réponse à ces questions, Sophie Duhem, ma directrice de recherche, me conseilla fortement de « penser » comme au XVIIIe siècle et de m'inspirer des sources imprimées.

Mes recherches révélèrent alors des documents, des articles, des livres… tous passionnants, mais avec la nécessité pour moi d'y piocher partout des morceaux d'informations et d'en faire une synthèse. Et je dois reconnaître m'être laissé submergé par la quantité de données collectées, toutes plus intéressantes les unes que les autres, mais qui exigèrent une méthodologie de travail rigoureuse, notamment en sélectionnant minutieusement chaque document afin d'éviter de dévier du sujet. Cette gestion fut longue, délicate, compliquée en somme. Aussi, il me fallut une année supplémentaire pour finaliser ce travail. Toutes ces expériences vécues au cours de ces 2 années de Master 1 m'ont confronté à des difficultés d'organisations dont, il faut bien le souligner, nos professeurs nous mettaient pourtant en garde : faire une fiche de lecture et savoir s'arrêter dans ces recherches car tout ne peut pas être dans un mémoire de Master 1.

Si le résultat de mes recherches, présenté ci-après, n'est selon moi pas encore suffisamment abouti, il est néanmoins le fruit d'un travail passionnant pour ne pas dire passionné. Le temps consacré fut énorme, et notamment pour les lectures des sources imprimées. Je ne connaissais pas ce domaine de recherche, mais je compte bien l'approfondir dans le cadre du Master 2 afin de pouvoir donner l'envie aux lecteurs de l'investir encore davantage.

INTRODUCTION

« Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement[4]. »

Cette remarque du conseiller honoraire[5] de l'Académie de peinture et de sculpture André Félibien[6] (1619-1695) vient mettre en valeur le fait que l'animal vivant peut être figuré dans quelques représentations picturales. Notre sujet de recherche *Peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle* s'inscrit bien dans cette remarque. Nous verrons toutefois qu'elle va au-delà de la construction des formes. Il l'est déjà depuis toujours comme l'affirment Gilles Deleuze[7] et Félix Guattari[8] : « L'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal[9]. » Sauvage ou domestique, exotique ou fabuleux, l'animal ne finit pas d'intéresser et d'inspirer l'homme. Des figures pariétales de Lascaux aux bestiaires médiévaux, des premières ménageries[10] aux planches de l'*Histoire naturelle*[11] du Comte de Buffon[12] (1707-1788) et à « l'animal des Lumières[13]», l'histoire de l'art révèle l'ancienneté de la relation homme-milieu-animal. Au fil des siècles, l'animal occupera une place prépondérante dans la production de l'œuvre. Ainsi, accessoire,

---

[4] Félibien André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, J. B. Coignard, 1679. (Réédition revue et corrigé, Paris, A. Trevoux, 1725)

[5] « Honoraire. adj. de tout genre. Il se dit des personnes qui n'ont que les honneurs de certains Emplois, de certaines Charges. *Conseiller honoraire.* » voir Académie française (dir.), *Dictionnaire de l'académie française*, J. B. Coignard, p. 569.

[6] Félibien des Avaux André (1619-1695) devient en 1663 l'un des premiers membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. En 1666, il est nommé historiographe du roi et en Avril 1667 « […] et Monsieur Félibien, ayant faict son compliment à la Compagnie, a pris séance au rang des Conseiller honnorèr. » voir Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.Baur, 1875, t. 1 (1648-1672), p. 318.

[7] Deleuze Gilles (1925-1995) est un Historien de la philosophie. "Mille plateaux" est une des dernières œuvres écrites avec Félix Guattari, « Devenir-animal, ce n'est pas imiter l'animal, il ne s'agit pas de faire l'animal. Devenir-animal serait plutôt un travail sur soi nécessitant beaucoup d'ascèse (privation voulue et héroïque), de sobriété, d'involution créatrice » voir *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 332.

[8] Guattari Félix (1930-1992) est un psychanalyste et un philosophe français.

[9] Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991, p. 175.

[10] Louis XIV fit construire, en 1663, la ménagerie de Versailles. Cette réalisation, agencée pour le plaisir des yeux, va cependant se révéler un lieu d'études scientifiques et artistiques.

[11] Hoquet Thierry, *Buffon illustré, les gravures de l'Histoire naturelle (1749-1767),* Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, 2007.

[12] Leclerc Georges Louis, comte de Buffon (1707-1788), intendant du Jardin du roi de 1739 à sa mort. Attiré par les sciences, il étudie la botanique et les mathématiques, puis, après un voyage en Italie, s'installe à Paris (1732). Ses premiers travaux le font entrer à l'Académie des sciences comme « adjoint-mécanicien » (1734). En 1739, il passe dans la section de botanique, et succède à Dufay comme intendant du Jardin du roi. Il est connu pour avoir rédigé l'*Histoire naturelle*, une œuvre de 36 volumes. Buffon, Georges-Louis Leclerc comte de, *Histoire naturelle, générale et particulière. Tome 1, avec la description du Cabinet du roy,* Paris, Imprimerie royale, 1749.

[13] « Au XVIIIe siècle, les fondements de la religion sont remis en cause. L'étude et la connaissance scientifique du monde vivant ne perçoivent plus l'Homme comme une créature privilégiée, mais valorisent l'intelligence et l'ingéniosité des animaux. » voir Berchtold Jacques et Guichet Jean-Luc (dir.), « L'animal des lumières », dans *Dix-huitième siècle*, n° 42, 2010.

personnage secondaire ou sujet principal, la représentation de l'animal du siècle des Lumières est le reflet des changements des attitudes humaines envers les animaux. La recherche des formes, des matières et des mouvements a-t-elle conduit la peinture animalière à un genre pictural autonome et uniforme en France au XVIIIe siècle ? C'est l'une des questions auxquelles nous chercherons à répondre dans ce Master 1 de recherche en histoire de l'art moderne.

S'investir sur un sujet peu traité tel que « peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle » suscite un vif intérêt, et cela pour diverses raisons. L'étendue de cette thématique admet tout d'abord de proposer un rapprochement pluridisciplinaire. Pour avoir une vision globale au siècle des Lumières, sur la perception durant cette époque, de la peinture d'animaux – ou peinture « animalière[14] » – puis comprendre comment fut considéré ce genre pictural, nous avons estimé nécessaire de rapprocher sous le prisme des écrits du passé des branches aussi différentes que celles de l'histoire naturelle, l'histoire sociale, l'anthropologie, la philosophie. L'objectif étant d'analyser par une approche matérielle comment se manifestait cette sensibilité « au vivant » de l'animal pictural, le domaine des sources imprimées nous permit de l'explorer.

L'œuvre d'art n'étant pas seulement une image ou la représentation d'animaux, mais bien une peinture d'animaux vivants du XVIIIe siècle, l'étude de l'usage des matériaux requis pour une telle réalisation nous paraît fondamentale ; c'est d'ailleurs une analyse qui, selon Barbara Jouves-Hann (Docteure en histoire de l'art Université Paris 1) interroge sur la nature interprétative de toute approche du « geste pictural[15] ». Cette citation nous amène à préciser que, pour « faire parler les empreintes laissées par l'artiste peintre, l'historien de la matérialité est amené à les associer à des données hétérogènes. Les informations factuelles fournies par l'analyse des supports et des couches picturales s'insèrent dans un faisceau d'indices auquel se combinent d'autres sources, textuelles et iconographiques[16] ». Nous rendre dans les ateliers de restauration ou de conservation serait d'ailleurs judicieux pour nous imprégner du vocabulaire et des techniques des professionnels. Cette initiative pourra être envisagée en M2, idéalement en collaborant avec Jérome RUIZ, professeur de l'université et restaurateur d'œuvres.

---

[14] Pour les commodités de lecture, nous avons parfois employé l'adjectif courant aujourd'hui d'« animalier » cependant en français le terme *animalier* est un néologisme de la fin du XIXe siècle, apparu chez Émile Littré : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux. » voir Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française,* Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.
[15] Jouves-Hann Barbara (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de colloque, Paris, Université Paris 1, 28 septembre 2019, Paris, HICSA, 2021.
[16] *Ibid*, p. 3.

Il est important d’évoquer aussi la consultation d’écrits techniques connus et moins connus : les conférences à l’Académie royale de peinture, les critiques des Salons, les encyclopédies, les dictionnaires… Car nous devons combiner la matérialité avec les sources imprimées où se formule la question du matériau et de ses usages. Toute cette recherche documentaire exige à la fois du temps et l’application d’une méthodologie inspirée des cours de Master 1 qui oblige à nous interroger sur l’auteur des sources, ses intentions et à qui s’adresse le texte.

L’étude de ces sources imprimées – datées avant la première moitié du XIXe siècle et que nous avons mises au cœur de ces réflexions de Master – a aussi renseigné sur la place occupée par l’animal ou celle qu’on lui fut accordée durant les différentes époques. Elle dévoile une « histoire des animaux[17] » qui leur est propre, à laquelle s’ajoute une histoire malgré, contre et avec les hommes, dépendante du contexte social (pratiques religieuses, littéraires et scientifiques), des conjonctures politiques et de la vie économique de la période étudiée.

En premier lieu, les définitions liées aux sources imprimées permettant de comprendre le sens des termes du sujet de notre recherche, méritent d’être décrites. « A comme Animal[18] ». Que faut-il entendre par le simple mot « animal » ? En français, le mot hérité du latin *animalis*[19] a ce sens d’« être vivant mobile, et qui dérive d’*anima*[20], souffle ou air, un mot souvent traduit par âme[21] » – « *Colligata corpora vinculis animalibus* – Corps liés des liens de leurs âmes –. Des liens vivants et sensibles qui sont leurs âmes[22] ». Tout comme l’être humain, il est un « corps animé, qui a du sentiment et du mouvement[23] ». D’une certaine façon, l’étude de la représentation picturale des animaux nous permet de mettre en image la relation entre l’homme et l’animal de l’époque. *Les Physiognomonies*[24] de Charles Le Brun (1619-1690) par exemple qui superposent les traits animaux et humains afin de comparer et de révéler des types d’âme et

[17] Delort Robert, né en 1932, est un historien et médiéviste français. Il s'intéresse notamment à l'histoire des relations entretenues par l'Homme avec les animaux, voir Delort Robert, *Les Animaux ont une histoire*, Paris, Edition du seuil, 1984.
[18] Boutang Pierre-André (réalisateur), *L’Abécédaire de Gilles Deleuze* [DVD], Paris, Montparnasse, 2004, 453 minutes, commence par « A comme Animal ».
[19] Morel Guillaume, *Amalthaeum Graecae locutionis sive thesaurus linguae latinae, graece et gallicae*, Pontifforgia, Esprit Aubert, 1611, p. 47.
[20] *Ibid.*, p. 46.
[21] Chansigaud Valérie, « ANIMAL », dans *Encyclopaedia Universalis*, s.d., en ligne, consulté le 07/08/2021, disponible sur http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/animal/
[22] *Ibid*., p. 47.
[23] Académie française (dir.), *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. Tome premier A-L*, Paris, Imprimeur ordinaire du Roy, 1694, p. 34-35.
[24] « L'art de juger par l'inspection des traits du visage, quelles sont les inclinations d'une personne. *Par les règles de la physionomie, on juge que cet homme est vicieux*. » voir Académie française, *Dictionnaire de l’Académie française*, Paris, Imprimeur ordinaire du Roi, 1718, 2e éd., t. 2, p. 266.

de caractère. L'homme se reflète dans un animal vu avec naturalisme, mais selon l'historien de l'art lituanien Jurgis Baltrusaitis avec une « recherche d'expression [qui] lui donne comme un accent d'intelligence humaine[25]. » Dans la définition de l'animal, l'expression du mouvement, l'expression de la sensibilité représentent les éléments qui distinguent l'animé de l'inanimé ; une telle particularité sera de nature à influer sur la notion de genre pictural, comme l'illustre Denis Diderot[26] : « La nature a diversifié les êtres en froids, immobiles, non vivants, non sentants, non pensants, et en êtres qui vivent, sentent et pensent. La ligne était tracée de toute éternité : il fallait appeler peintres de genre les imitateurs de la nature brute et morte ; peintres d'histoire, les imitateurs de la nature sensible et vivante ; et la querelle était finie[27]. » En conséquence, l'animal intéresse le domaine de la peinture française du XVIIIe siècle. Comme nous le montrerons, le regard se porte davantage sur sa sensibilité, prenant alors le pas sur la thèse cartésienne de l'animal-machine. Il apparaît peu à peu dans les compositions parmi les motifs principaux. Il n'est plus simple figurant ni point indéterminé du tableau. L'animal est vu, regardé, interprété. Dans son compte rendu du Salon de 1859, Paul Mantz[28] cite : « Desportes, Oudry, Bachelier ont étudié les animaux et les ont reproduits avec une passion, une sincérité que leurs confrères de l'Académie ne mirent pas toujours dans leurs représentations de la figure humaine[29]. » La peinture animalière devient un genre pictural à part entière, autonome et uniforme – parfois, pour des facilités de lecture nous le nommerons genre « animalier[30] » – qui exige de l'artiste un regard détaillé pour peindre au mieux son sujet, reproduisant sa morphologie, son pelage, son plumage…, lui donner une posture à la fois signifiante (agressivité, crainte, docilité…) et conforme à sa nature, à ce que son anatomie lui permet de faire et à ce qu'on présume être son caractère. Ainsi les textes, souvent peu mis en parallèle avec les représentations, répondent en partie à la question que nous souhaitons mettre en lumière dans ce Master. De quelle manière les artistes peintres se saisissent-ils de l'essence de la « vie » en potentiel sujet de la représentation des animaux vivants ?

---

[25] Baltrusaitis Jurgis (1903-1988), *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, 1983, p. 26.
[26] Diderot Denis (1713-1784) est le maître d'œuvre de l'Encyclopédie l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. En 1759 il publie dans la Correspondance littéraire de Grimm son premier Salon qui fait de lui l'un des fondateurs de la critique d'art.
[27] Cité dans Tunstall Kate E., « Diderot, Chardin et la matière sensible. », dans *Dix-huitième siècle*, Paris, La Découverte, 2007, vol. 1, n° 39, p. 577-593.
[28] Mantz Paul (1821-1895) est un historien de l'art, ses publications se consacrent davantage vers la recherche historique que vers la critique d'art. En 1859, il est sollicité par Charles Blanc (1813-1882, historien, critique d'art, graveur) pour collaborer à la Gazette des Beaux-Arts qui vient d'être créée.
[29] Mantz Paul, « Salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1859, t. 2, p. 351.
[30] En français, le terme animalier est un néologisme de la fin du XIXe siècle, apparu chez Émile Littré : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux » Voir Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette,1863-1872, vol. 1, p. 148.

Nous examinerons dans la première partie de ce mémoire la façon dont l'animal parvient à faire l'objet d'un nouveau statut au fil des réflexions philosophiques qui marquent le XVIII[e] siècle. L'époque connaît une fascination pour la science et la nature : Buffon et son *Histoire naturelle* en apporte le témoignage. Si le rapport entre l'homme et la nature change, par voie de conséquence celui entre l'homme et l'animal également. Ce dernier devient l'un des sujets de tableau pour les peintres, restant toutefois pendant un temps semblable aux représentations des naturalistes, sans l'apparence d'une sensibilité particulière. Aussi, afin de parvenir à le représenter dans toute sa réalité, le saisir sur le vif constitue alors une voie créative nouvelle. La Ménagerie de Versailles devient le lieu incontournable pour satisfaire cette volonté. Puis les peintres flamands, en travaillant pour le roi, avec la nécessité de représenter fidèlement ce qui est vu, de même que pour servir les enjeux politiques du pouvoir, contribuent par leur talent et leur vision personnelle à faire progresser la représentation picturale de l'animal vivant. Puis, ce dessin connaît au fil du temps une approche plus humaine : le caractère, la sensibilité de l'animal transparaissent ; ce que nous retrouvons par exemple chez Le Brun et la physiognomonie. Pour appuyer nos démonstrations, nous avons fait le choix d'un corpus de douze œuvres. Cet éventail La sélection et sans doute serait-il utile de l'élargir par la suite.

La seconde partie du mémoire sera consacrée à la naissance de ce genre pictural propre à la représentation de l'animal. Bien que sa dénomination ne soit effective qu'au XIX[e] siècle, les prémices de ce genre dit « genre animalier » s'observent dès le siècle des Lumières. Il rencontre cependant quelques variations, dues à des mélanges de genre sur le plan pictural. Ce qui nous intéresse néanmoins au cours de cette période et sur lequel nous nous attarderons dans cette partie, sera de voir de quelle manière cette approche par les artistes va représenter un animal vivant sensible et comment elle sera notifiée dans les sources imprimées.

Enfin, l'objectif de la troisième partie sera d'étudier les figurations picturales de l'animal vivant au quotidien, sous le prisme de l'utilisation des matériaux ; cela en se référant aux sources imprimées, écrits de l'époque.

LES DONNÉES DE LA RECHERCHE

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle

« Une peinture représentant un animal vivant est à la fois une œuvre esthétique et, plus que tout autre sujet, un reflet de la vie sociale d'une époque[31] »

Les animaux et les hommes ont des histoires communes, des liens qui se nouent et subissent la transformation des mentalités inscrites dans un contexte politique, social, économique et religieux bien particulier. Le travail présenté ici n'est pas le premier à traiter de la peinture animalière, ce qui permet d'appuyer ces recherches sur un fond bibliographique non négligeable. Toutefois, les travaux faisant état spécifiquement de la représentation de l'animal vivant au XVIIIe siècle, ne se présentent que sous formes d'articles synthétiques dans des ouvrages plus généraux ou des écrits sur la peinture. En orientant la recherche de manière plus spécifique pour comprendre les origines et les enjeux du genre animalier, il convient de replacer le sujet de recherche dans le contexte historique et culturel qu'est celui de la France au siècle des Lumières[32]. Cette perspective est jalonnée par le rapport de l'homme avec l'animal qui a participé à la recherche de l'artiste, durant cette période.

Les mots utilisés sont l'illustration de cette réalité. Dans le *Dictionnaire Vivant de la Langue Française*[33], on découvre : « bête, beste, brute, pécore…» autant de sens et d'usages du mot « animal[34] » à travers les textes (se reporter aux sources imprimées) qui vont influencer les artistes et leurs représentations. Une bibliographie commentée à caractère pluridisciplinaire semble adaptée pour cette époque des Lumières éprise de connaissances (philosophie, anthropologie), de savoirs scientifiques (biologie, sociologie, zoologie) et sujette à la diffusion

---

[31] Hardouin-Fugier Élisabeth, *Le peintre et l'animal : en France au XIXe siècle*, Paris, Amateur, 2001, Couverture.

[32] On appelle « siècle des Lumières » la période qui va de la mort de Louis XIV (1715) au début la Révolution française (1789).

[33] Le dictionnaire vivant de la langue française (DVLF) est une base de données en ligne. Celle-ci inclut les entrées de nombreux dictionnaires traditionnels, comme le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), le Bob : dictionnaire en ligne de l'argot français, du français populaire, du français familier, des dictionnaires d'autrefois (Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne (1606), Dictionnaire critique de la langue française (1787), Dictionnaire de l'Académie française (1694-1932), Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré (1872-1877)), consulté le 16 septembre 2021 (disponible sur : https ://dvlf.uchicago.edu)

[34] Dictionnaire de l'Académie française, 9e édition (actuelle) : Animal (n.m), être organisé présentant une sensibilité et une motilité générales ou locales souvent en rapport avec un système nerveux.

de ces doctrines par des publications spécialisées ou par des encyclopédies. Une partie de cette littérature relève des sources imprimées[35], mais elle a nourri les ouvrages généraux et spécialisés plus récents cités dans ce travail.

Cette bibliographie propose d'aborder plusieurs thématiques indispensables à la compréhension de notre recherche. Il est nécessaire de traiter la conjoncture française et européenne aux XVIIe et XVIIIe siècles avant tout autre chose afin d'insérer le sujet dans les dimensions historiques, géographiques et culturelles qui lui sont propres. La période chronologique consultée recouvre deux siècles reprenant les origines des Lumières et les influences européennes sur l'émergence du genre animalier en France. Dans un deuxième temps, il est important d'aborder une approche pluridisciplinaire (philosophique, scientifique, zoologique) de l'animal ou de sa reproduction picturale. Ce n'est qu'ensuite que l'on peut traiter plus spécifiquement le genre animalier et la question de l'animal vivant comme être dont la singularité vaut par elle-même et pour elle-même. Enfin, la dernière thématique permet d'introduire la notion de matérialité ou comment remplir d'un excès de présence l'animal vivant sujet d'une composition au XVIIIe siècle.

Cette recherche implique la recension de nombreux documents rédigés par des auteurs très variés ; aussi pouvoir repérer et identifier les écrits pertinents présente une grande difficulté. Un regroupement selon la profession et la légitimité des auteurs, selon les types de documents retrouvés, de revues, et selon les années de publications, est nécessaire. Tout d'abord, l'approche de la peinture animalière par les spécialistes en art, les historiens, les hommes de lettres ou de sciences, mais également les artistes peintres et les critiques d'art n'est pas la même ; ensuite, l'analyse des connaissances disponibles exige trop de temps et d'énergie. Cette synthèse nécessaire permet de mieux cerner et de bien circonscrire le sujet présenté, d'identifier les sous-thèmes qui ne correspondent pas à la recherche, de retrouver le vocabulaire employé au XVIIIe siècle, d'identifier les définitions des concepts établis antérieurement et de réfléchir à de nouveaux axes de recherche éventuels. Une étude plus approfondie, avec des mots-clés appropriés, donne un état des lieux plus précis de ce qui a été écrit sur la peinture animalière et l'animal vivant au XVIIIe siècle. L'emploi de termes identiques, plus précis permet de comparer la nature et le poids éditorial de la revue et de cerner certains paramètres du sujet d'étude tels que : les sources documentaires envisagées, les auteurs spécifiques ou les connaissances issues d'autres champs disciplinaires. Définir des mots-clés plus spécifiques est une difficulté qui a

[35] Sources imprimées avant le premier tiers du XIXe siècle, Senard Adriana, UE. 801, 2020.

demandé une réflexion en amont sur les termes à utiliser pour interroger les différentes ressources, à partir des différents concepts qui ont émergé.

1- HISTOIRE DE LA FRANCE DE L'ART EN EUROPE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Ouvrages consultés :

- CHALINE Olivier, *La France au XVIIIe siècle (1715-1787)*, Paris, Belin, 2012.
- CORNETTE Joël et MÉROT Alain, *Histoire artistique de L'Europe, le XVIIe siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- GAEHTGENS Thomas et KRYSZTOF Pomian, *Histoire artistique de L'Europe, le XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1998.
- NASSIET Michel, *La France du second XVIIe siècle (1661-1715)*, Paris, Belin, 1997.

Présenter la peinture animalière requiert une mise en contexte historique et environnemental pour bien comprendre tous les aspects du rapport entre l'homme et l'animal, de la peinture animalière ainsi que l'origine du genre animalier. La publication de Michel Nassiet, ainsi que celle d'Olivier Chaline, professeurs des universités en histoire moderne, offrent une lecture des conditions politiques, sociales, économiques et religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles. Une réalité historique qui, d'une part, fixe les limites chronologiques et géographiques du sujet de recherche et, d'autre part, interroge sur les éventuelles influences des évènements sur le genre animalier en France au XVIIIe siècle. Le chapitre sur *L'art de la Réforme catholique* (Nassiet, 1997, p. 121) témoigne que la peinture d'histoire est alors le genre[36] le plus valorisé et que les types de représentation sont classés selon un ordre hiérarchique[37] qui ne laisse aucune place au genre animalier en France au XVIIe siècle. Le second auteur analyse le siècle des Lumières[38] et nous renseigne sur les préoccupations des artistes à cette période ; ce nouveau courant de pensée qui éclaire les hommes en s'aidant de la raison et de la science est caractérisé par un grand développement intellectuel et culturel. Cette nouvelle dynamique qui se met en place est importante à prendre en compte car la situation de l'homme et de son rapport à l'animal évolue et donne un rôle nouveau aux artistes, comme promoteurs de l'émergence de l'art animalier en France. *L'Histoire artistique de l'Europe au XVIIe siècle* et *au XVIIIe siècle*, est le fruit d'une collaboration entre historiens et professeurs d'histoire de l'art. Ces deux ouvrages abordent les

[36] Il se dit, dans les Beaux-Arts, de Chacune de leurs parties ou divisions. *Ce peintre s'est distingué dans le genre historique, dans le genre du paysage,* dictionnaire de l'académie française, 1878 (7e éd.).
[37] La hiérarchie des genres formulée entre autre par Félibien André (1619-1695) et Charles Perrault (1613-1688).

conséquences du contexte historique sur le domaine artistique de l'époque. L'approche européenne au XVIIe siècle nous amène dans les Flandres ; Jacques Foucart conservateur des Musées nationaux, écrit :

> Terminons cependant sur un développement très particulier de l'école hollandaise, resté pratiquement sans écho dans les autres écoles (un peu en Italie avec Porpora[39]) et bien typique par-là de la facilité avec laquelle s'illustrent les peintres de sous-bois peuplés d'insectes et de reptiles, à effets fantastiques et miniaturistes – des peintres pour zoologues, pourrait-on dire. […] car ces animaux-là restent bien vivants (p. 222).

Les expressions « peintres de sous-bois[40] » et de « bien vivants » suggèrent un travail d'après nature, mais la primeur est encore donnée au fantastique au détriment du réalisme[41], l'auteur le spécifie en écrivant « à effets fantastiques et miniaturistes ». Alors, l'art flamand a-t-il inspiré la peinture animalière en France ? Si oui, le processus de spécialisation enclenché par les artistes a-t-il donné le même résultat ? Le second ouvrage collaboratif, qui traite du contexte des Lumières dans lequel s'inscrit le genre animalier, apporte une structure à la première partie du chapitre rédigé. Dès les premières années de cette période, la religion est attaquée par un milieu intellectuel philosophique, les opinions et les connaissances s'expriment par la parution de l'*Encyclopédie*[42], et l'*Histoire naturelle* de Buffon[43] se place au sommet de la hiérarchie des savoirs :

> […] les recherches des sciences de la vie sont censées pouvoir répondre à des questions situées sur l'axe même du conflit qui voit s'affronter la philosophie et l'apologétique : celle de l'organisation enter la causalité mécanique et la finalité ; celle des rapports entre l'inanimé et l'animé ou entre la matière et la sensibilité, et entre la pensée et la vie (p. 13).

Face à cette recherche scientifique, concernant les animaux, l'observation est privilégiée et les connaissances héritées du passé sont remises en cause. Ainsi émerge une question : comment la peinture animalière, au cours de ces événements historiques et de ces crises

---

[39] Porpora Paolo (1617-1673) est un peintre italien du XVIIe siècle se rattachant à l'école napolitaine. IL fut principalement spécialisé dans les tableaux floraux et les natures mortes.

[40] La représentation des sous-bois, peuplés d'animaux, a été inventée par le Hollandais Otto Marseus van Schrieck (1619/20-1678) qui cultivait des plantes, entretenait un terrarium et collectionnait les animaux morts dans son domaine de Waterrijk.

[41] Le réalisme représente la vie quotidienne, le paysage vu et non idéalisé, le portrait quand il abandonne sa fonction de décorum et d'apparat.

[42] L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers parait sous la direction de Denis Diderot et de D'Alembert, en 28 volumes.

[43] Leclerc Georges-Louis, comte de Buffon (1707-1788), intendant du Jardin du roi à Paris, est l'auteur de l'Histoire naturelle en 36 volumes dont les trois premiers paraissent en 1749. Cette collection se compose de quatre parties : l'Histoire naturelle, générale et particulière (1749-1767) en 15 volumes et 7 volumes de suppléments (1774-1789), l'Histoire naturelle des oiseaux (1770-1783) en 9 volumes et l'Histoire naturelle des minéraux (1783-1788) en 5 volumes.

politiques, a-t-elle abouti à un genre pictural indépendant ? L'identification de la représentation d'un animal vivant a, certes, une dimension culturelle, mais elle ne présente d'intérêt que si elle est en relation avec sa matière et sa réalisation technique qui peuvent éclairer sa compréhension.

2- CONSTRUIRE UNE HISTOIRE AVEC LES ANIMAUX

Ouvrages consultés

- BARATAY Éric, « Claude Perrault (1613-1688), observateur révolutionnaire des animaux », *Dix-septième siècle*, n°255, 2012/2, p. 309-320 (disponible sur : http://www.cairn.info/revue-societes-2010-2-page-9.htm).
- MAZOUER Charles, *L'animal au XVIIe siècle*, journée d'étude, Bordeaux, Université Michel de Montaigne, 21 novembre 2001, Tübingen, Gunter Narr, 2003.
- STRAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté*, Genève, Art Albert Skira, 1994.

La représentation de l'animal vivant ne s'installe pas brusquement au XVIIIe siècle. Elle découle de faits successifs des époques précédentes. Le XVIIe est celui de la nouveauté scientifique, les ouvrages descriptifs de l'animal se développent et vont permettre de reconnaître et d'apprécier dans sa vérité le sujet représenté, l'animal. L'article sur Claude Perrault[44], d'Éric Baratay, professeur d'histoire contemporaine, apporte un regard sur l'existence de la représentation des animaux pendant le XVIIe siècle, au travers des défis des sciences qui se structurent à cette époque. La zoologie[45] bénéficie de la présence des ménageries royales remplies de « bêtes exotiques[46] » qui deviennent des pôles scientifiques[47] et des sources d'inspirations pour les artistes. Ainsi, comme ensuite au XVIIIe siècle, l'observation et le croquis rapide restent les exercices fondamentaux des peintres animaliers[48] :

> Car ce sont bien les animaux des ménageries royales qui permettent à Perrault de rompre avec les prédécesseurs accusés de compiler sans vérifier, de véhiculer les erreurs […]. En cela, Perrault se place en tête d'une tendance profonde de l'histoire naturelle à l'époque moderne, c'est-à-dire une confrontation croissante entre la réalité des bêtes et un savoir livresque, issu de compilations successives, qui faisait autorité (p. 9).

[44] Perrault Claude (1613-1688), médecin, il est nommé à L'Académie royale des sciences en 1666 et propose de bâtir une histoire des animaux basée sur la liaison active entre le raisonnement et une observation précise.
[45] La zoologie est une branche de la biologie qui est consacrée à l'étude des animaux. L'objectif principal de la zoologie est l'examen de la description morphologique et anatomique des différentes espèces animale.
[46] Le terme « exotique » apparaît au XVIe siècle pour qualifier les objets et les êtres venus des terres lointaines.
[47] Baratay Éric, Hardouin-Fugier Élisabeth, *Zoos. Histoire des jardins zoologiques en Occident (XVIe- XXe siècles)*. Paris, La Découverte, 1998.
[48] Dictionnaire de l'Académie française, 8e éd. (1935) : artiste qui dessine, peint ou sculpte les bêtes. Dictionnaire de l'Académie française, 9e éd. (actuelle) : peintre ou sculpteur spécialisé dans la représentation des animaux.

Une rupture épistémologique, mais les approches de l'animal vivant par les artistes sont variées dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. L'article de Madeleine Pinault-Sorensen, édité dans le recueil de Charles Mazouer, professeur de littérature française, s'inscrit pleinement dans cette observation. Cette historienne de l'art, chargée d'études documentaires au département des Arts graphiques du musée du Louvre, centre son écrit sur une représentation de l'animal comparative entre le peintre Pieter Boel[49] et les dessins académiques d'animaux présentant « une certaine raideur adoucie » (Mazouer, 2003, p. 169), à but scientifique. La démarche, qui permet au peintre flamand de réaliser ses dessins d'animaux vivants, apporte des éléments de recherche pour traiter le sujet. Il faut questionner certains termes ou expressions employés : « sur le vif[50] », en mouvement, artistes à « talents[51] », les pelages et plumages brossés de manière libre, la ménagerie domaine de l'animal vivant, « Boel s'est toujours soucié de la vérité vivante de la bête » (Mazouer, 2003, p. 167) ; une vision de l'artiste à contre-courant de son époque, mais d'actualité pour l'art animalier au XVIIIe siècle. Ce renouveau intellectuel et cette diffusion des connaissances scientifiques influencent dans un premier temps l'histoire des animaux en relation avec les hommes. Le livre de l'historien des idées et critique littéraire Jean Strarobinski (décédé en 2019), sur le XVIIIe siècle, aide à relier les phénomènes artistiques à l'histoire des idées, à l'histoire de la société : « …une histoire culturelle de l'art[52] ». Une façon d'envisager l'évolution de l'art dans son contexte social et politique. Le chapitre sur *L'imitation de la nature* (Strarobinski, 1994, p. 114) donne matière à réflexion pour le chapitre rédigé, car pour l'artiste du XVIIIe siècle l'imitation de la nature ne suffit plus : « Dès lors, ce n'est pas le *type* idéal qui sera le témoin de l'intention créatrice de la nature, c'est *l'individu* ; c'est même, paradoxalement, celui que nous considérions comme un « monstre » » (Strarobinski, 1994, p. 118). La peinture animalière représente l'animal en tant qu'unité avec toutes ses caractéristiques qui le rendent unique et vivant, contrairement aux œuvres des artistes naturalistes qui servent le savoir et qui n'exigent qu'une habileté manuelle. La conclusion du chapitre fait écho à l'écrit sur Pieter Boel, qui aborde le dessin comme une condition nécessaire pour capturer l'instant, pour rendre visible le vivant. Or, cette exigence constitue une base de la peinture animalière et la formule du philosophe Alain[53] la résume très bien : « De cette liberté des formes immobiles,

---

[49] Boel Pieter (1622-1674), peintre anversois, est venu travailler auprès de Charles Le Brun (premier peintre de Louis XIV depuis 1658) à la Manufacture des Gobelins à Paris, fin1668 début 1669.

[50] Dictionnaire de l'Académie française, 8e édition (1935), en termes de peinture, « Peindre sur le vif », peindre d'après le modèle vivant.

[51] Artistes spécialisés dans un genre auxquel s'intègre les animaux représentés grandeur nature comme pour créer auprès du spectateur l'illusion de la vérité.

[52] Entretien de Strarobinski Jean par Jo Escoffier sur le livre, *L'invention de la liberté,* les archives de la RTS, diffusé le 07 mars 2019.

[53] Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 48-50.

le dessin témoigne par une audace presque sans matière et par le mouvement retrouvé » (Alain cité dans Strarobinski, 1994, p. 120).

3- L'ÉMERGENCE D'UNE THÉMATIQUE : DE L'HISTOIRE NATURELLE À LA PEINTURE ANIMALIÈRE

Ouvrages consultés

- CHANSIGAUD Valérie, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 2009.
- HÉRAN Emmanuelle, *Beauté animale*, cat. exp., Paris, Grand Palais, Galeries nationales, mars 2012-juil. 2012, Paris, RMN, 2012.
- HOQUET Thierry, *Buffon illustré : Les gravures de l'Histoire naturelle (1749-1767),* Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2007.
- MATHIS Rémi, *Animal*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2014.
- PINAULT Madeleine*, Le Peintre et l'histoire naturelle,* Paris, Flammarion, 1990.

Dans son ouvrage, Valérie Chansigaud, historienne des sciences et de l'environnement, atteste : « Pour faire une bonne image du monde vivant, il faut savoir peindre, dessiner […]. La maîtrise de ces techniques n'est pas toujours à la portée des scientifiques » (Chansigaud, 2009, p. 8). L'art se met au service de la science et de ses obligations picturales : l'animal est dessiné seul, avec ou sans décor, de profil, les pattes au sol, et souvent accompagné d'une notice. Le livre de Thierry Hoquet, spécialiste de la philosophie des sciences naturelles et de la philosophie des Lumières, présente au lecteur l'ensemble des planches illustrant la première série de l'*Histoire naturelle générale et particulière* de Buffon ; un corpus iconographique qui illustre les fonctions pédagogiques et de représentation de la réalité de l'image scientifique. Mais, présente-t-elle une charge affective comme la peinture animalière d'un animal vivant débordante de sensibilité ? Le peintre est plus un artisan qu'un artiste. Cependant, en comparant les dessins, on relève, dès la première moitié des Lumières, les premiers signes d'autonomisation de cet art. Certains illustrateurs naturalistes se détachent des contingences imposées par l'histoire naturelle ; c'est ce que développe pour nous l'ouvrage de Madeleine Pinault-Sorensen, spécialiste reconnue de l'illustration scientifique et technique au XVIIIe siècle. Cette évolution tend à les éloigner d'un réalisme trop précis et on assiste à l'émergence de recherches artistiques, esthétiques ou stylistiques qui matérialiseront l'animal vivant dans la peinture. Le livre sur l'exposition « Beauté Animale » écrit par Emmanuelle Héran,

conservateur du patrimoine, directrice scientifique adjoint à la Réunion des musées nationaux, regroupe 130 peintures, sculptures, dessins et imprimés occidentaux d'animaux. Même si la chronologie s'étend hors du siècle des Lumières (de la Renaissance à nos jours), ce petit musée à domicile offre des représentations animales, qui selon l'auteur, cherchent à « rendre l'illusion de la vie » et montrent l'animal pour lui-même, hors de toute présence humaine. C'est là un complément artistique visuel (certains musées toulousains sont fermés jusqu'en 2022) pour notre recherche, car il illustre les moyens utilisés par les artistes pour rendre compte d'un pelage, d'un plumage, d'une allure ou mieux encore, d'une énergie, ou d'un caractère ; il en est de même des illustrations avec Rémi Mathis, archiviste paléographe et conservateur, qui publie un ouvrage de gravures animalières commentées et expliquées par des spécialistes d'histoire de l'art, constituant un complément précis d'informations à analyser et comparer avec les écrits rassemblés pour notre recherche, en tenant compte du vocabulaire employé au XVIIIe siècle.

<u>Ouvrages à consulter</u>

- GROSOS Philippe, *Lucidité de l'art : animaux et environnement dans l'art depuis le paléolithique supérieur*, Paris, Cerf, 2020.
- DAVIS Anne-Laure, *Les animaux dans la peinture italienne de la Renaissance*, thèse de la Faculté de médecine de Créteil (dir. Jean Marie Mailhac), 2007.

4- LE GENRE ANIMALIER : CONCEPTION TRÈS SOUPLE ET PLASTIQUE

<u>Ouvrages consultés</u>

- DROGUET Vincent, *Animaux d'Oudry: Collection des ducs de Mecklembourg-Schwerin*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.
- DUPRÉ Sven, « Materials and Techniques between the Humanities and Science : Introduction. », dans *Forum : matérials and techniques in art history, History of humanities,* n° 2 (1), 2017, p. 173-178.
- ELSIG Frédéric, *Les genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions,* Genève, Métis Presses, 2010.
- GARNIER-PELLE Nicole, *Les Singeries de Chantilly*, Paris, In Fine éditions d'art, 2021.

- JOUVES-HANN Barbara, VIRABEN Hadrien (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de journée d'étude, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019, Paris, HiCSA, 2021.
- LASTIC (DE) Georges, JACKY Pierre, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2010.
- VUILLEMIN Nathalie, *Les beautés de la nature à l'épreuve de l'analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- WALSH Amy, *Paulus Potter : Paintings, drawings and etchings*, Zwolle,Waanders, 1994.

Dans la représentation animale au XVIIIe siècle, nombreux sont les exemples où l'on observe simultanément les éléments de plusieurs genres dans une œuvre. Afin d'avoir une réflexion objective sur la notion de genre animalier à cette période, il est bon de consulter l'ouvrage de l'historien de l'art Frédéric Elsig, qui décrit le cadre théorique d'élaboration de la notion de genre – une étude qui nous permet d'aborder de nombreux thèmes comme par exemple la place de l'animal vivant dans un paysage, dans une nature morte, dans un portrait ou seul tel un sujet de la composition, sans figure humaine, sans paysage prédominant ou sans nature morte dans lequel il ne serait qu'un objet parmi d'autres. Nommer un animal est une chose, le peindre en est une autre. Cela suppose de prendre divers partis : bien regarder l'animal, ou non ; reproduire exactement ou se moquer de sa morphologie, son pelage (son plumage, ses écailles) ; lui donner une posture à la fois signifiante (agressivité, crainte, docilité) et conforme à sa nature, c'est-à-dire à ce que son anatomie lui permet de faire et à ce qu'on présume être son caractère. L'acte de Jérôme Delaplanche[54], docteur habilité en histoire de l'art : « *Les mots du geste dans la France du XVIIIe siècle* » (Delaplanche cité dans Jouves-Hann Barbara, Viraben Hadrien, 2021, p. 9-24), aborde la terminologie la plus employée, en outre par les conférences de l'Académie royale[55], pour parler de la facture, de la production et de l'utilisation du pinceau : « facile, léger, moelleux, large, fini… ». Nous verrons l'importance d'investir les mots du passé dans le contexte socioculturel, économique, historique de l'époque, car notre rapport à l'animal et notre sensibilité artistique ne sont pas ceux d'un artiste du XVIIIe siècle. Autre apport, l'article : « *(D) écrire la nature au XVIIIe siècle : de l'ordre du visible à l'ordre de la représentation* » (Vuillemin Nathalie, 2009, p. 93-102), rédigé par un professeur en littérature

---

[54] Delaplanche Jérôme, « Les mots du geste dans la France du XVIIIe siècle », dans *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique,* Paris, HICSA, 2021, p. 9-24.
[55] Lichtenstein Jacqueline, Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, Beaux-arts de Paris/Ministère de la culture et de la communication, 2007-2015.

française, montre comment : « [...] d’une adaptation des principes des beaux-arts au champ de la science, on passe progressivement à la définition d’un dessin – et d’une écriture – spécifiques à la connaissance analytique [56]», décrivant ainsi une manière de notifier, l’importance des sources manuscrites et imprimées pour notre sujet de recherche. Avec Sven Dupré, professeur d’histoire de l’art, des sciences et de la technologie, nous allons explorer l’expression du mot, de l’idée de l’artiste dans la matière, une histoire de l’analyse des matériaux et des techniques de l’art. Dupré prend en compte l’œuvre, l’objet et l’image dans leur globalité, que ce soit du point de vue du processus de création, du contexte de production ou des usages. L’accent est mis sur la matérialité des œuvres (Technical art history[57]). Nous verrons à quel point les sources manuscrites et imprimées trouvées dans les journaux, la correspondance, les traités, les écrits contemporains sur les techniques sont cruciaux pour décrire comment la matière picturale informelle peut donner de « la vie » à un animal au XVIIIe siècle. Nous essaierons d’illustrer par nos recherches, que le tableau ne doit pas seulement être une image ou la représentation d’un animal, mais un objet, un animal rendu vivant grâce à la manipulation par l’artiste des matériaux. Ces derniers sont les constituants physiques qui contribuent à l’expression de l’oeuvre, aussi bien le support que la préparation, les pigments que les liants ou les vernis ; comme le rappelle Florence De Mèredieu, philosophe et historienne d'art, dans son ouvrage :

> L’art est toujours apparu comme la résultante ou la rencontre de deux facteurs opposés et par voie de conséquence, complémentaires : la matière et la forme. Toute œuvre comporte ainsi un élément d’ordre substantiel dont les vertus ou propriétés, la trame et la texture, la couleur ou la voluminosité, peuvent certes différer, mais permettent à l’idée de s’incarner. En un objet ou une œuvre. En un objet ou une œuvre. Lourde ou légère. Plate ou volumineuse. Fortement colorée ou, tout au contraire, incolore. Mais dans tous les cas visible, offerte aux sens, palpable même, comme dans la sculpture ou dans une quelconque structure en relief. L’histoire de l’art est ainsi pour une large part celle de ses matériaux. (2008, p. 27).

Les liens tissés entre les matières, les outils et les gestes sont porteurs de sens. Regarder une scène animalière, peinte par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), au rendu lisse qui met en avant les détails naturalistes du pelage des animaux ou encore l’œuvre « *Un lion* » de Fragonard, aux coups de pinceaux violents et spontanés, ne pourvoit pas la même sensibilité – Le regard porté doit aller au-delà de la simple description d’une image. Pour cela, il est nécessaire de se rendre dans les ateliers, mais notre recherche sur la matérialité ne peut s’appuyer que sur l’étude de

[56] Vuillemin Nathalie, *Les beautés de la nature à l’épreuve de l’analyse*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 93.

[57] La recherche de la matérialité d'un artefact est l'objectif de ce qui est appelé « Technical art history (Histoire de l'art technique) », domaine de recherche relativement jeune nécessitant une coopération entre les historiens de l'art, les restaurateurs et les scientifiques, mais aussi à d'autres disciplines telles que l'histoire économique et sociale, l'anthropologie et l'esthétique.

photographies de la production picturale de certains peintres animaliers constituant notre corpus. Nous retrouvons ce support visuel dans les monographies de Potter[58], de Desportes, d'Oudry et de Huet, écrites par des conservateurs. Elles visent à retracer le parcours de l'artiste, mettent en cohérence les grandes tendances de leur travail, et nous fournissent le catalogue des œuvres de l'artiste considéré. Les peintures et dessins illustratifs nous permettent de juger de la matérialité de l'œuvre et de confronter les différentes productions entre elles, notamment pour commencer à élaborer notre partie trois du chapitre rédigé qui, quant à lui, sera plus développé dans le cadre du mémoire de Master 2.

<u>Ouvrages à consulter</u>

- DONALD Diana, *Picturing animals in Britain, 1750-1850*, London, Yale University Press, 2007.

Les peintres abordent l'animal souvent d'une manière indirecte, en s'intéressant d'abord à d'autres domaines comme la chasse, l'élevage, l'histoire naturelle. Pour passer de l'animal attribut à l'animal véritable sujet, l'artiste emprunte d'autres voies plus théoriques de la pensée occidentale relevant de la philosophie, la théologie, les sciences de la nature. Dans cette nouvelle approche, il peint sur le vif et confronte la réalité avec le pouvoir des sources écrites existantes. Le naturalisme est à la mode au XVIIIe siècle : connaître les animaux vivants, leurs manières de bouger, leur morphologie entraîne une réflexion sur leur relation avec les humains. Cette tendance transforme le regard porté par l'artiste sur l'animal. De cette nouvelle sensibilité au réel, l'animal vivant devient un véritable sujet de l'esthétique et finit par occuper une place remarquée – C'est l'hypothèse que nous tenterons de construire et de développer à l'aide de cette bibliographie et des sources imprimées, car la réalisation picturale offre non seulement le plaisir d'apprécier une œuvre d'art d'époque, mais aussi, par sa trace graphique, le témoignage de l'évolution de la relation entre l'homme et l'animal vivant.

[58] Potter Paul (1625-1654) : il est le premier artiste animalier hollandais à peindre des tableaux où les animaux sont représentés comme sujet principal et peints pour eux-mêmes.

<u>SOURCES IMPRIMÉES</u>

Peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle

Pour saisir la signification des changements dans la représentation artistique de l'animal vivant, apportés par le siècle des Lumières, nous devons faire des recherches dans ce qu'il est convenu d'appeler les sources imprimées. Notre investigation aborde les productions écrites quel que soit leur type, et s'inscrit dans la croisée d'une pluralité d'histoires : celle d'une époque, celle de l'animal vivant et de son rapport avec l'homme, celle d'un genre et surtout celle de la peinture et de sa matérialité. Dès lors, il s'agit de suivre une méthodologie de recherche rigoureuse, seule capable de maîtriser la pluralité des sources et des approches.

La méthode initialement choisie consiste, d'abord, à rechercher des sources par consultation bibliographique à la fois *in situ* et numérique en utilisant des mots ou groupes de mots-clés relatifs au sujet de notre thème de mémoire tels que : « animal, vivant, les Lumières, relation homme/animal, science naturelle, genre animalier, matérialité… » ensuite, de réaliser une lecture attentive des articles, des chapitres d'ouvrage ou de tout autre document sélectionné pour produire une fiche de lecture, enfin, de classer les écrits trouvés, par ordre croissant chronologique. L'objectif de ces sources imprimées est d'obtenir des informations sur :

- L'évolution, en outre, du terme « animal » : les définitions permettent-t-elles de comprendre plus clairement la perception de la relation humaine (et donc artistes/animaux au XVIIIe siècle ?

- La modification artistique de la représentation animalière dans les œuvres : l'animal vivant – est-il un décor, un objet, un sujet (seul ou avec présence humaine) ?

- La variation de la matérialité : comment le peintre image-t-il le vivant dans ses compositions ?

La recherche bibliographique *in situ,* contrariée par la période Covid, ne s'applique au final uniquement que par voie numérique, limitant donc les possibilités d'accès à diverses informations proposées à la consultation par les bibliothèques, utiles pour ce thème. Si, dans un premier temps, les sites Internet consultés permettent d'accéder directement à des fichiers téléchargeables au format Pdf, une partie d'entre eux ne présente toutefois pas l'intérêt de fournir des sources directement exploitables pour notre sujet. L'interrogation est alors posée sur la pertinence du questionnement. Dans le cadre de ce travail de recherche, les réponses aux

questions sont-elles bien évoquées dans les documents ? Les arguments avancés viennent-ils soutenir ou déconstruire les idées développées dans notre chapitre rédigé ? Les documents conviennent-ils à notre niveau de compréhension ? Sont-ils trop spécialisés ? Trop élémentaires ? Pour que la méthode soit plus efficace, certains de ces aspects doivent être remis en question face à la diversité des sources et des domaines. La difficulté à trouver des mots adéquats, distinguant la langue d'aujourd'hui et la langue d'autrefois, vient y ajouter quelques obstacles ne pouvant pas toujours apporter des renseignements sur un concept précis, les thèmes se mélangeant souvent ; également, chercher qui est/sont l'auteur/les auteurs du texte peut être parfois exigeant ; enfin, malgré des notions en paléographie, les difficultés de traitement des écritures rendent certaines lectures compliquées à interpréter. Cet accès facilité représente un risque car l'abondance des données imprimées entraîne dans une lecture sans fin, de référence en référence. Ainsi, nous sommes constamment appelés à lire de nouvelles sources, à consulter de nouveaux travaux sans mettre un terme de façon transitoire au recueil que nous réalisons.

1- SIGNIFIER LES MOTS : UNE FAÇON DE MIEUX FIGURER L'ANIMAL VIVANT

Les définitions de notre vocabulaire actuel sont susceptibles de provoquer des erreurs d'analyses lors de l'étude des œuvres qui représentent l'animal vivant au XVIIIe siècle. C'est pourquoi il nous importe, dans le cadre de cette recherche, de connaître le sens donné aux mots et leur histoire avant de pouvoir découvrir les liens existants entre les artistes et leurs représentations de l'animal vivant. Nous proposons de voir ce qui unit la langue et le vocabulaire du théoricien, du critique, de l'artiste, du scientifique. Les frontières entre ces différents acteurs de la vie artistique se confondent parfois quand le discours sur l'art n'est plus leur discours mais celui des amateurs. Les mêmes mots apparaissent dans des conditions différentes, leur sens varie, pourtant leur signification est toujours en adéquation avec le contexte historique et culturel dans lequel ils sont utilisés. Aussi, les sources imprimées représentent un indispensable et conséquent matériau pour comprendre la signification de ce vocabulaire aux différentes époques. La peinture animalière n'est pas qu'un art illustrant la réalité, à savoir la reproduction de l'image d'animaux ; elle exprime aussi une façon de penser, une mentalité, un contexte social, l'époque dont elle est issue, et ce de manière plus ou moins consciente. Contempler un animal peint au XVIIIe siècle nécessite de se référer au vocabulaire

employé à cette période. En 1694, l'animal définit un homme « *stupide et sans esprit*[59] » ; en 1787, il devient « *un animal raisonnable*[60]», l'expérience, le recevoir du spectateur seront différents s'il connaît ces deux nuances. Le dictionnaire permet de répondre à la problématique du rapport entre le contenu pictural au siècle des Lumières et la sensibilité. Au XVIIIe siècle, l'emploi de ce vocabulaire courant : « animal », « bête », « brute » se mélange à foison chez la plupart des auteurs, imposant donc de le saisir à chaque fois en fonction du contexte. Donner un nom, c'est signifier une identité et imposer du même coup une certaine représentation. La chose nommée a-t-elle bien reçu la bonne définition ? Cette définition rend-elle compte de sa nature d'une manière conforme à la réalité ? Et quelles en sont les implications ?

> En effet si les paroles sont autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses sans quoi il est impossible de les faire connaitre, il n'y a rien dans les arts de si important pour en bien parler, et de si nécessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages, comme de savoir ce que chaque mot signifie[61].

Que révèlent les premiers dictionnaires français ? Le *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, de Jean Nicot, de 1606, offre « un Animal, C'est à dire une créature ayant âme, […] ». Les mots ne sont pas définis suffisamment, il parle de « créature », d'âme, mais rien n'est clairement redéfini. *L'Invantaire des deus langues françoise et latine* de Philibert Monet de 1636, constitue un lexique développé, comprenant plus de 20 000 entrées de mots et expressions en français traduits en latin. Guidé par un objectif avant tout pédagogique, il réalise cet inventaire présentant l'originalité d'un choix orthographique radical permettant de s'exprimer dans un français dépourvu de références étymologiques, transcrit tel qu'il s'exprime phonétiquement. Il définit un « Animal » avec une âme, des sentiments et plus ou moins une raison. Une variation qui rapproche l'animal de l'homme cet « être doué de raison. » Sa transcription du latin au français rend compte d'une terminologie plus précise et plus humanisant pour désigner l'animal. Si ce dernier a des sentiments, c'est qu'il n'est pas une simple machine. Le langage de ces deux documents est encore tributaire du lexique latin.

Le vocabulaire d'Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que moderne, et les termes de toutes les sciences et des arts*, en 1690, introduit à l'aube du XVIIIe siècle, quelques modifications. Notamment, il parle de

[59] « On appelle par mespris, Animal, Une personne stupide et sans esprit. Quoy cet homme-là ? c'est un animal. Ce n'est qu'un animal. Un grand, un vray animal. hé le gros animal. celuy qui vous a dit cela, est un animal. » Voir Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1694, t. 1, p. 34.
[60] Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve de Bernard Brunet, 1762, 4e éd., t. 1, p. 74.
[61] Félibien André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris, 1676, préface n.p.

« Corps animé qui a du sentiment et du mouvement », un premier élément qui rend compte de la notion de mouvement et de vie. Une distinction intéressante car dans la peinture la hiérarchie des genres établit une échelle de classement par rapport à cette différence entre l'inanimé et l'animé.

Une autre variation s'articule en 1694 avec *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dedié au Roy,* le substantif animal n'a pas de définition, il est renvoyé directement à la définition du mot âme « Ce qui est du principe de la vie dans les choses vivantes - On dit, l'Ame des bestes, l'ame des plantes, l'ame du monde ». Nous reviendrons sur « la vie » et le « vivant », mais il faut d'ores et déjà souligner que la notion de vivant est rattachée à la couleur. « On dit, qu'Un Sculpteur donne l'ame aux marbres, aux statuës, Et, qu'Un Peintre donne l'ame aux couleurs, aux portraits, pour marquer la perfection de leurs figures qui semblent estre vivantes[62]. » Cette remarque renvoie à la notion de matériau qui donne sens aux représentations picturales.

Sans reprendre de manière exhaustive les définitions de tous les ouvrages qui mentionnent l'animal, nous signalons les points particuliers des citations, puisqu'il s'agit d'interroger des termes qui peuvent éclairer l'objet de notre étude. La première distinction est faîte par le *Nouveau dictionnaire de l'Académie française,* de 1718, l'animal est bien défini ; c'est un « Être composé d'un corps organisé et d'une âme sensitive », il devient une entité, il est étudié par les naturalistes, mieux connu et donc mieux reconnu.

2- L'ANIMAL VIVANT : UN DIALOGUE ENTRE ARTISTES ET SCIENTIFIQUES

Les ouvrages rassemblent des concepts très divers et donnent une vision de la conception de la peinture formulée par les peintres et les théoriciens du siècle des Lumières. André Félibien publie en 1676 « *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent* » où sont regroupés les termes du langage spécifique employé par les artistes, leur jargon : « Je me suis particulièrement attaché à l'usage [des mots] de ceux qui travaillent, jugeant qu'il doit prévaloir sur toutes sortes de règles, & sur la raison même[63]». Une authenticité du langage dans ce qu'il a de plus spécifique est définie ; ce qui permet de donner un sens aux méthodes picturales de l'époque. Roger Piles mêle biographies d'artistes, notions historiques et technique dans son *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs*

[62] Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, n.s., 1694, 1e éd., t. 1, p. 34.
[63] Félibien André, *Des Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676, préface, n.p.

ouvrages, et un Traité du peintre parfait, publié en 1699. Il est intéressant pour pouvoir comparer un artiste à des techniques décrites par Piles pour atteindre la perfection.

L'étude du vocabulaire artistique est indispensable pour comprendre le vrai sens de son utilisation. Il ne nous introduit pas seulement dans l'atelier du peintre (savoir-faire), il nous introduit dans le tableau même, nous montre ce qu'il faut voir et comment le voir, car souvent l'auteur s'appuie : sur l'analyse d'œuvres vues *in situ*, sur des dessins, des estampes et il aborde aussi les écrits sur les critiques des peintres d'auteurs contemporains à l'artiste. Les textes sont une source pour éveiller une nouvelle perception qui tienne compte de l'intention du peintre et de son regard sur son rapport au monde animal.

Les traités d'histoire naturelle diffusent des écrits et des illustrations tirées de l'observation de la nature. Toute cette précision et ce réalisme sont le résultat d'excellents dessinateurs-naturalistes. L'art animalier est un art de la nature et de l'observation. La consultation des ouvrages apporte une réflexion sur la manière de faire une image (stylistique) et les rapports entre l'artiste et son sujet, d'une part, et le spectateur, d'autre part. Le rendu extrêmement réaliste des textures, grâce à différentes techniques de peinture et de gravure, est-il une source d'inspiration pour les peintres animaliers du siècle des Lumières ? Si oui, alors pourquoi cet engouement pour une peinture d'après nature, une peinture pleine de sens ?

Le texte de Daubenton[64], de 1753, dans le quatrième tome de *l'Histoire naturelle, générale et particulière* de Buffon, apporte notablement une réponse à ces deux interrogations et la genèse d'un genre bien singulier, le genre animalier :

> La description de l'animal considéré dans l'état de repos, renferme l'exposition de toutes les parties du corps, et l'expression de l'ensemble de la figure totale; ce doit être un portrait, dans lequel on reconnaisse l'habitude du corps et les traits de l'animal: la description du même animal vu dans l'état de mouvement, devient un tableau d'histoire qui le représente dans les différentes attitudes qui lui sont propres, et dans tous les degrés de mouvement auquel il se livre par son penchant naturel, lorsqu'il est excité par ses besoins ou agité par ses passions[65].

L'étude étymologique du mot « animal », du latin anima, dévoile que ce mot perd progressivement de sa force. De « souffle de vie, âme, principe vital », il prend le sens, en 1694, « d'être organisé, doué de certaines activités » ou qualifie une personne grossière ou stupide. Pour aborder la peinture animalière, il faut « […] comprendre ce qui, dans cette époque de crise ou de vertige qu'est le début du XVIII[e] siècle, est en rapport avec une progressive modification du rapport entre l'homme et l'animalité ». La figuration d'un animal est à la fois une œuvre

[64] D'Aubenton Louis Jean-Marie, dit Daubenton (1716-1799) est un naturaliste et médecin français, premier directeur du Muséum national d'histoire naturelle

[65] Buffon Georges comte de, *Histoire naturelle, générale et particulière avec la description du cabinet du Roi,* Paris, Imprimerie royale, 1753, t. 4, p. 123.

esthétique et un reflet de la vie populaire. L’histoire sociale de l’art, les rôles des mécènes, la situation sociale du peintre doivent nous immerger dans l’époque étudiée.

Des lectures sur des thèmes abordés dans le mémoire fournissent des bases générales pour contextualiser, structurer et étayer ses idées. Les ouvrages reflètent le courant de pensée de l’auteur. Il est important de faire preuve de jugement critique pour en évaluer la qualité et de se poser plusieurs questions : comprendre qui les a écrits, dans quel but, pour exprimer quelle opinion et à quelle époque.

CORPUS

À l'aube du XVIIIe siècle, la passion pour l'art italien est moins exclusive et la peinture du Nord passionne de plus en plus les « amateurs[66]». La querelle du coloris entre Rubénistes et Poussinistes et le triomphe de Roger de Piles[67] participent à l'intérêt nouveau pour des genres jusqu'alors peu appréciés et que les peintres flamands ont portés à un haut degré de raffinement, notamment la peinture animalière. L'artiste anversois Nicasius Bernaerts (1620-1678) est choisi par Louis XIV pour décorer d'évocations d'animaux la Ménagerie de Versailles en 1664. Par ce biais il va s'efforcer d'introduire cette spécialité qui aboutira en France vers un genre autonome. Après sa mort, son élève Alexandre-François Desportes (1661-1743), un portraitiste sensible aux charmes de la nature et à l'observation des animaux, consacrera ce nouveau genre dit animalier.

En tant que sujets picturaux issus d'une démarche créatrice, les animaux au siècle des Lumières sont le reflet des relations entretenues avec les hommes – mais s'agit-il seulement d'une simple représentation ? La réalité concrète de la production d'une œuvre appelle une approche sensitive et matérielle, l'objet d'art et l'image peuvent aussi devenir matériau. Nous avons formulé plusieurs axes et questions auxquels nous aimerions répondre. Nous voulons, par exemple, réfléchir sur le rapport ambigu et changeant à cet autre qu'est l'animal au XVIIIe siècle : quel vocabulaire est utilisé pour le désigner ? Quels courants philosophiques l'évoquent ? Nous nous intéressons aussi au rôle caractéristique joué par la France dans le développement de la peinture d'animaux : quels artistes peignent des animaux vivants ? L'animal, qu'est-il au juste ? Où les œuvres sont-elles exposées ? Nous nous interrogeons enfin sur l'articulation entre la matière de la peinture et la figuration de l'animal vivant : comment une œuvre symbolisant un animal peut-elle représenter la « vie » et traduire une émotion esthétique ? Où, quand et comment l'artiste a eu accès à lui ?

Pour mener à bien cette démarche d'investigations, nous allons nous appuyer sur des œuvres picturales que nous nommons le corpus. Sa construction est fondée sur des représentations d'animaux qui nous semblent vivants. Pour spécifier notre corpus, nous avons aussi sélectionné

[66] Les armateurs comprennent des parlementaires, des financiers, mais aussi des membres de l'élite politique. La figure de l'amateur ne se définit pas dans un rapport à l'opinion publique et à la formation publique du goût, mais par rapport à une institution monarchique.
[67] Roger de Piles (1635-1705), peintre, théoricien d'art et diplomate, il a soutenu l'école du peintre Rubens dans la grande querelle qui a opposé les « rubénistes » (les tenants de la couleur), aux « poussinistes » (partisans du dessin). Il affirme non pas la prééminence, mais l'importance considérable de la couleur dans le tableau, au même titre que la composition ou le dessin.

des représentations de parties ou de corps entiers d'animaux non exotiques. Nous voulons démontrer que peindre du vivant passe par la recherche d'attitudes naturelles et fidèles aux caractéristiques du modèle, de même que la bonne utilisation des matériaux, et non pas par le choix du sujet. Les animaux exotiques étant davantage représentés et analysés dans les publications, le travail bibliographique n'avantage pas en conséquence notre recherche. L'approche de l'animal sous des angles différents et la spontanéité des postures semblent signifier que les artistes croquent les animaux sur le vif. En faisant des comparaisons avec les illustrations des naturalistes, nous pouvons établir, d'une part, l'importance des sciences naturelles et, d'autre part, l'évolution de la figuration de l'animal vivant pendant le XVIIIe siècle. Il n'est pas homogène sur le plan de la typologie pour livrer une vision plus large de la représentation des animaux vivants et de la matérialité dans les différentes techniques artistiques en peinture. Il est constitué de deux dessins à la sanguine, d'un dessin aux trois crayons, d'un dessin aux deux crayons et pastel, de cinq peintures à l'huile et d'une aquarelle, produits en France du XVIIIe au début du XIXe siècle.

Une figuration réaliste des animaux peints passe par une définition du terme : qu'est-ce qu'un animal vivant sujet d'une œuvre ? Les définitions des mots « animal », « vivant » et « vivre » développées dans le chapitre rédigé déterminent l'animal comme un « Estre composé d'un corps organisé & d'une âme sensitive[68] ». Un animal qui vit[69] est un animal vivant[70], ce n'est pas un corps dépecé, accroché ou inerte. La représentation d'une partie du corps de l'animal peut faire partie du corpus. Elle n'est que l'image partielle d'un animal copié sur le vif, mais elle permet de rendre compte que la représentation de la sensibilité et du vivant d'un animal ne se figure pas uniquement par le mouvement ou la posture de ce dernier. Le critère « sans présence humaine » identifie une œuvre où l'animal est le sujet. De fait, le corpus des œuvres concernées n'inclut pas l'animal pris comme motif annexe ; l'objet principal, pour ne pas dire le sujet, est l'animal.

Le choix est fait de présenter chronologiquement les œuvres dessinées et les peintures à l'huile dans deux groupes différents. L'analyse matérielle des œuvres sera développée dans le cadre de la partie 3 du chapitre rédigé. Dans ce choix, nous ne prenons pas en compte la production artistique du peintre. Il s'agit d'une première sélection qui sera largement étendue et analysée en Master 2.

---

[68] Académie française (dir.), *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy,* Paris, J.B. Coignard, 1718, 2e éd., t. 1, p. 65.
[69] « Vivre, se nourrir, conserver sa vie par le moyen des aliments » voir *Dictionnaire de l'Académie française*, 3e éd., t. 3, p. 871-873.
[70] *Ibid*., p. 793.

DESSINS



Trois études d'un (ou de) chien

Antoine Watteau (1684-1721)
Vers 1717-1718
H. 16,4 ; L. 15,2 cm
Sanguine sur papier
Paris, musée Cognacq-Jay
Inv. J.196 a/ B.191

Historique

« Entre 1900 et 1925, Ernest Cognacq et Marie-Louise Jaÿ réunissent une importante collection d'œuvres d'art du XVIIIe siècle, destinée à être exposée dans leur magasin *La Samaritaine de luxe*, ouverte en 1917. Ernest est également attiré par la spontanéité et la liberté du dessin de ce Siècle, en particulier Watteau avec un ensemble de sept feuilles achetées lors de la vente Henri Michel-Lévy en mai 1919 par l'entremise d'Édouard Jonas[71].

Analyse

Antoine (Jean-Antoine) Watteau (1684-1721) est un peintre français devenu célèbre par ses représentations de fêtes galantes. Notre recherche s'intéresse au dessinateur – il a été inventorié 961 dessins[72] – « un des plus grands et des meilleurs…que la France ait donné[73] ».

L'univers de Watteau est un mélange de scènes qui sont des moments qui pour la plupart ne

---

[71] Couilleaux Benjamin « La collection Cognacq, entre legs et dispersion », dans *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la ville de Paris »*, Paris, Institut national d'histoire de l'art. Disponible sur : http://www.openedition.org/6540, consulté le09 mai 2022.
[72] Parker Karl, Mathey Jacques, *Catalogue raisonné de l'œuvre dessinée de Watteau*, Paris, F. de Nobele, 1957.
[73] « Pour la citation du marchand parisien, d'œuvres d'art et d'estampes Edme-François Gersaint (1694-1750) » Voir Rosenberg Pierre, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984, p.40.

se produisent pas dans la vie réelle. Néanmoins, l'artiste intègre souvent un modèle d'animal vivant, en l'occurrence le chien[74], dans ces compositions. L'étude de chien figurant en haut de la feuille semble avoir été utilisée par l'artiste pour le chien qui s'appuie sur la cuisse de son maître dans le *Rendez-vous de chasse*[75]. Les différentes postures inhabituelles de l'animal combinées au travail de la sanguine[76] expriment la vie et illustreront notre partie 3 sur la matérialité.

Cette étude représente un chien couché sur le flanc droit. Elle est accompagnée de deux autres croquis de la tête de l'animal et ses pattes de devant. Ces trois attitudes ont été dessinées sur le vif. Le tracé, les ombres en hachures et le traitement pictural du poil permettent de saisir le mouvement du corps de l'animal. La sanguine seule est utilisée pour le rendu des modelés et des volumes, le ton chaud de ce matériau donne l'impression de la chair et du muscle.

Les expressions « sur le vif », « sur nature », « d'après nature », « sur le motif » récurrentes dans la littérature du XVIII[e] siècle peuvent désigner aussi bien le dessin d'observation ou l'étude scientifique que le croquis d'étude, les notes de voyages ou le rendu esquissé d'un moment fugitif. Seul point commun, le « plein air », l'artiste quitte son atelier pour aller dessiner à main levée. Cette nature vivante, même si l'animal n'a pas une place relativement importante chez cet artiste, ne se réduit pas au seul motif d'un chien. Le matériau, le support, la technique picturale livrent au spectateur l'envie de caresser ce chien.

[74] Luca Molnár, « Les chiens de Watteau : entre tradition et invention », dans *Ostium-Le journal intime des sciences naturelles,* Szeged (Hongrie), Université de Szeged, 2018.
[75] Watteau Antoine, *Rendez-vous de chasse*, 1717, huile sur toile, 124,5 x 189 cm, Londres, Collection Wallace Collection, inv. P.416.
[76] Ce matériau à l'aspect friable est une argile rouge ferrugineuse. Son tracé gras se marie volontiers avec des matériaux au trait plus fin (mine de plomb, crayon noir) et supporte les procédés liquides comme le lavis. Ses coloris chauds rappellent ceux de la peau et en font l'outil de prédilection pour le nu et le portrait.



Étude de perroquets ara

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)
Vers 1730
Pierre noire, rehauts de craie blanche et de pastel sur papier bleu
H. 37,7 ; L. 30,5 cm
Schwerin, Staatliches Museum
Inv. 1176 Hz

Historique

Jean-Baptiste Oudry entretient des relations pendant plus de vingt ans avec la cour de Schwerin. Une quarantaine de dessins d'animaux est commandée par le prince héritier Friedrich, grand amateur d'art. Nous pouvons noter l'importance de l'aspect financier ainsi que l'intérêt de gagner en réputation en faisant partie de l'Académie royale de peintre. Le musée de Schwerin possède trois feuilles étudiant des aras au plumage jaune et bleu – malheureusement les archives et les écrits de l'époque ne nous permettent pas de savoir précisément combien d'études de cet oiseau ont été dessinés par Oudry – elles sont datées du début des années 1730, soit au moment où Jean-Baptiste Oudry commence à travailler d'après nature sur les animaux à la ménagerie de Versailles. Le perroquet très à la mode et apprécié de Louis XV va servir de décor pour son nouveau cabinet aussi appelé « cabinet des Oiseaux[77] ».

Analyse

Dans ce dessin, fait d'après nature, les perroquets ont une forme sommaire ; Oudry utilise de

[77] Le Guillou Jean-Bernard, « Les Appartements de Louis XIV et les Petits Appartements de Louis XV à Versailles » dans *Versalia, Revue de la société des amis de Versailles*, 2013, n°13, p. 69.

longs et légers traits noirs pour la queue et une large bande blanche pour la cage thoracique de l'oiseau qui est en retrait. La position hiératique de face de celui-ci figuré en noir et blanc suggère la mobilité au premier plan du second, de profil et coloré. La différence appuyée entre la couleur jaune et celle bleue donne du volume et de la vie au plumage de l'oiseau. Cette étude nous indique que l'« animé » peut, d'une part, être représenté par un mouvement suggéré par contraste avec des éléments « inanimés » - cette sensation de vie se retrouve dans *Animaux, fleurs et fruits* d'Alexandre-François Desportes avec ce mélange d'objets et d'animaux vivants – et d'autre part, par la couleur. Une analogie avec la technique picturale des naturalistes semble confirmer le langage de la peinture qui utilise un alphabet qui est la couleur.



Chat projetant sa tête en avant

Alexandre-François Desportes
(1661-1743)
Vers 1740
Crayon noir, papier gris,
rehauts de blanc, sanguine
H. 17,8 ; L. 24,2 cm
Paris, musée du Louvre,
Département des Arts graphiques
Inv. RF 14980

Analyse

Desportes arrive à traduire le réalisme d'un chat prêt à bondir sur une proie en représentant seulement la tête de l'animal. Les rehauts à la craie blanche servent à apporter de la lumière pour diriger l'œil du spectateur vers les parties qui suggèrent le « vivant ». Également, ils soulignent les volumes et le modelé des muscles de la tête et du cou. Nous montrons, dans le chapitre rédigé, que les découvertes et les descriptions précises des naturalistes sur l'espèce animale, ont influencé les artistes peintres. L'utilisation de la pierre noire affine le volume du cou et trace les lignes principales du dessin. Le cadrage, le mélange de matériaux et de couleurs

permettent au spectateur d’observer un animal bien vivant au regard « de tueur ». L’artiste est soucieux de la vérité vivante de l’animal, et son dessin l’illustre admirablement.



Tête de brebis

Jean-Baptiste Huet (1745-1811)
1775
Sanguine sur papier
H. 27 ; L. 40 cm
Paris, musée Cognacq-Jay
Inv. 1989/3

Historique

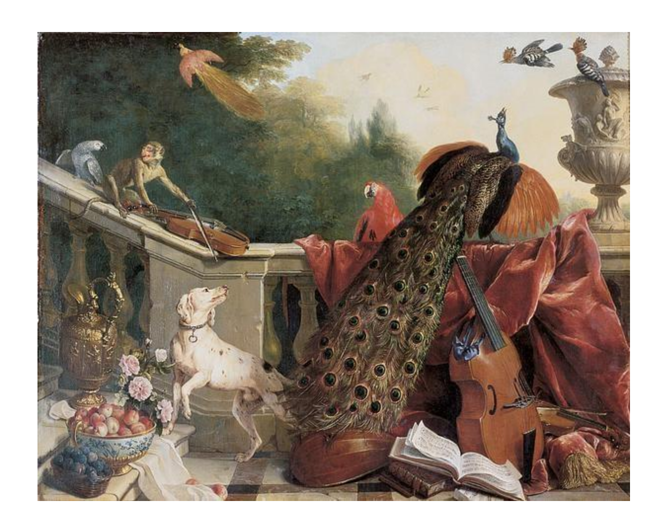
Jean-Baptiste Huet aimait brosser des études d’après les moutons, les chèvres et les chiens. Il les replaçait dans ses compositions auprès des pâtres et des pastorales.

Analyse

Cette représentation du genre animalier est choisie car c’est le thème de prédilection de Jean- Baptiste Huet (1745-1811). Il est reçu à l’Académie royale de peinture et de sculpture en 1769 comme « Peintre dans le genre des animaux[78] » avec comme morceau de réception :« *un Dogue qui attaque des oyes sauvages.* [79]» (corpus p. Cette tête dessinée sur le vif présente un museau allongé et des oreilles tombantes. Le trait est ferme et l’artiste joue sur les nuances d’intensité de la sanguine alors que Wateau joue sur un trait plus ou moins épais. Force et réalisme sont rendus dans la présence vivante des animaux peints par Huet.

[78] Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay frères, 1888, t. 8 (1769-17792), p. 16.
[79] *Ibib*, p. 16.

PEINTURES À L'HUILE



Animaux, fleurs et fruits ou
Allégorie des Sens
(ancien titre : Fleurs, fruits et animaux)

Alexandre-François Desportes
1717
Huile sur toile
H. 184 ; L. 231 cm
Grenoble, musée de Grenoble
Inv.MG 142

Historique

Cette grande toile aux appellations diverses selon les sources, est commandée à Desportes par le Régent Philippe d'Orléans en 1717 pour décorer le château de la Muette (ancien rendez-vous de chasse en bordure du bois de Boulogne). Le tableau témoigne de l'engouement de la cour pour le peintre attitré de Louis XIV, puis de Louis XV.

Analyse

La destination des œuvres est un thème qui mérite une analyse plus approfondie, mais nous pouvons dire qu'elle influence le résultat de l'artiste. En prenant l'exemple d'*Animaux, fleurs et fruits* d'Alexandre-François Desportes, tableau réalisé pour agrémenter une salle à manger, lieu convivial avec beaucoup de passage, nous y voyons la sensibilité inspirée de l'auteur à vouloir y montrer le caractère et la notoriété de son propriétaire. Pourquoi choisir cette œuvre destinée à évoquer l'opulence des demeures royales ? Desportes est l'élève d'un maître flamand et cette toile illustre un modèle de sophistication qui inspire bien des artistes animaliers français. L'animal vivant est sublimé, les couleurs sont lumineuses, la traîne déployée du paon est majestueuse. La mise en scène irréaliste, les attitudes, les couleurs, la touche lissée participent à donner vie aux animaux. Le « genre animalier », objet de notre étude, amène la question de l'influence des maîtres flamands sur la représentation des animaux par les artistes français.

Avec cette toile, nous pouvons comparer la matérialité des artistes du début du XVIIIe siècle avec ceux d'après.



Chien

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)
Vers 1746
Huile sur toile
H. 81 ; L. 65 cm
Tours, musée des Beaux-Arts de Tours
Inv. AF 58

Historique

Legs de madame Georges Hersent, née Marthe Luzarche d'Azay, à la ville de Tours, 1951.

Analyse

Cette œuvre marque un tournant dans la production de l'artiste. De peintre d'histoire, reçu à l'Académie royale en 1719, il se dirige vers la nature morte et la peinture de scènes de chasse.

La toile renvoie l'image d'un chien nerveux, à l'affût, saisi dans un bref moment d'arrêt en appui sur ses pattes arrière. Même de dos, le corps de l'animal, dégage plein de vitalité. Le

travail du pelage permet de faire ressortir la puissante musculature de l'animal et de ses muscles tendus – un chien prêt à bondir.


© Nicolas Mathéus, Musée de la chasse et de la nature, Paris.

La lice et ses petits

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)
1752
Huile sur toile
H. 103,3 ; L. 131,7 cm
Paris, musée de la Chasse et de la Nature
Inv. 71-2-1

Historique

L'œuvre est achetée au Salon de 1753 par Pierre Henri de Dietrich, baron d'Holbach. Philosophe français, d'origine allemande, il collabore à l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert à partir de 1751. Le musée de la Chasse et de la Nature, à Paris, l'achète en 1971.

Analyse

Cette chienne allaitant ses chiots a été remarquée au Salon de 1753. Le tableau reflète l'amour d'une mère (un animal) pour ses enfants. La nature est représentée telle qu'elle est, l'animal a sûrement été dessiné sur le vif, mais le décor semble scénarisé.

L'humble environnement d'une étable et un peu de paille peuvent être comparés avec une scène de la Sainte Famille.

L'encadrement ovale permet de concentrer le regard du spectateur sur le portrait de l'animal avec ses petits, la finalité de l'œuvre est posée. Par la technique du clair-obscur l'artiste nous

fait sentir la mollesse des chairs des chiots qui viennent de naître. La fragilité des chiots est figurée par les yeux clos qui ne peuvent affronter la lumière et leurs positions plus ou moins affalées sur le sol. L'image n'est plus seulement une représentation de l'animal, elle est l'expression de son existence.

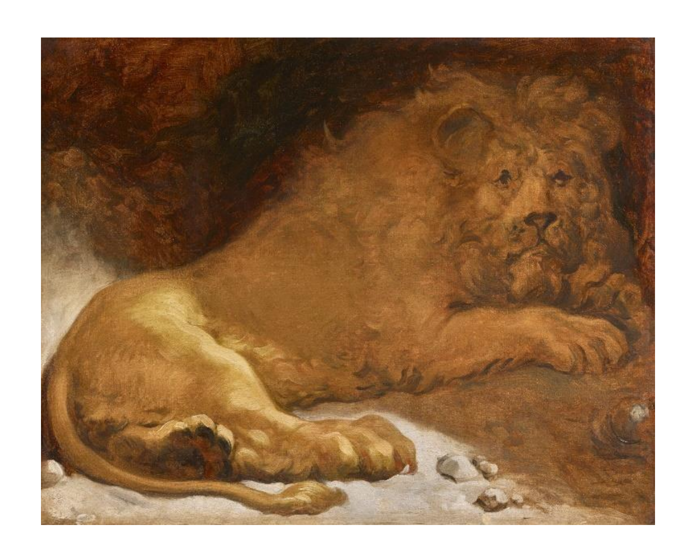


Un dogue se jetant sur des oies

Jean-Baptiste Huet (1745-1811)
Vers 1768-1769
Huile sur toile
H. 128 ; L. 162 cm
Paris, musée Cognacq-Jay

Analyse

Cette toile est un morceau de réception présenté à l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'artiste est agréé « peintre animalier » puis exposé au Salon de 1769. Ce tableau concurrence la peinture d'histoire tant par le format (monumental) que par le thème (un combat). Les animaux sont individualisés, le rendu du pelage et des plumes des oiseaux éblouissent la composition. Le geste pictural et le matériel de l'œuvre aboutissent à un violent engagement entre le chien et le couple d'oies.



Un Lion

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)
Vers1769
Huile sur toile
H. 83 ; L. 100,5 cm

Historique

Paris, vente Dominique-Vivant Denon, 1er mai 1826, no 154 « *Une esquisse d'un ton chaud et doré et touchée très facilement, représentant un lion en repos. H. 37 pouces et demi – L. 29 pouces et demi. T.* » ; acquis lors de cette vente puis transmise par héritage jusqu'à aujourd'hui.

Analyse

Fragonard livre une simple mise en page et un cadrage serré : le lion, tapi contre un mur à la forme indéfinie, occupe la majorité de la surface de la toile. Le sol et l'arrière-plan sont neutres, seul un faisceau oblique de lumière éclaire le fauve. Les volumes du corps obtenus à partir de touches épaisses et fines, longues ou courtes sont toujours rapides et superposées (la matière n'a pas le temps de sécher). Le lion est vif sans démonstration. L'artiste travaillait d'après nature à la Ménagerie royale de Versailles ou d'après des modèles gravés par divers maîtres, comme pour cette toile. La matière et l'animal vivant sont à l'honneur dans la toile de Fragonard, la richesse des effets picturaux s'oppose aux conventionnelles œuvres établies à partir de la qualité de leur fini.

HISTORIOGRAPHIE

L'image de l'animal vivant dans la peinture du XVIIIe siècle est encline à supposer des passions humaines et suit la même volonté de naturalisme qu'à la Renaissance. Les chiens d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) et de Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) se contentent d'une authenticité formelle, d'une exactitude extérieure et leurs représentations ne relèvent précisément d'aucune classification académique dans les écrits artistiques. Tout au long du siècle l'animal vivant a été figuré avec passion par les artistes, qui ont su appréhender la « bête » pour peindre un animal vivant devenu finalement le sujet de l'œuvre. Grâce à la collaboration de chercheurs venus d'autres horizons (zoologues, naturalistes, ethnologues, anthropologues), l'animal est devenu un objet voire un thème d'étude à part entière. Envisagé dans ses rapports avec l'être humain, nous verrons que l'animal est présent partout, à toutes les époques, en toutes circonstances et pose, non seulement à l'historien, mais aussi au sociologue, à l'ethnologue, au philosophe des questions nombreuses et complexes. La peinture animalière est une catégorie bien insolite. Auparavant uniquement considéré comme symbole, l'animal vivant devient un véritable sujet aux Lumières. Nous percevrons que les scènes où il occupe une place centrale témoignent des caractéristiques propres et de l'impact de chaque artiste sur les évolutions du genre animalier. Dans ce changement des savoirs, nous saisirons que l'image de l'animal vivant a permis la diffusion des connaissances, favorisé les comparaisons, stimulé les réflexions et orienté la création artistique dans de multiples directions.

Quelles que soient les idées qui existaient au début du XVIIIe siècle, les artistes ont copié la nature et figuré les animaux vivants non seulement comme ils les voyaient, mais comme ils étaient à cette époque. Les écrits confirment que le rapport de l'humain et de l'animal au temps des Lumières était différent de celui qui nous unit aujourd'hui. Le dictionnaire de l'Académie française fournit des définitions qui s'opposent à la réduction des animaux vivants à des machines, de René Descartes[80] (1596-1650) : « Corps animé, qui a du sentiment et du mouvement[81] », « Être composé d'un corps organisé, et d'une âme sensitive [82]». Nommer, c'est signifier une identité et imposer du même coup une certaine représentation. Peindre un animal

---

80 Mathématicien, physicien et philosophe français, il est considéré comme l'un des fondateurs de la philosophie moderne.

81 Académie française, Le dictionnaire de l'Académie françoise, dedié au Roy. Tome premier. A-L [-tome second. M-Z], Paris, chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694.

82 Académie française, Le dictionnaire de l'Académie française, Tome premier, A-K, Paris, chez la Veuve de Bernard Brunet, 4ème édition, 1762 (1ère édition, 1694).

vivant aux Lumières, c'est figurer plus qu'une machine et plus qu'un corps animé, c'est peindre un être vivant avec toute la sensibilité qui le caractérise. Ces écrits « littéraires » reflètent l'opinion d'une académie composée en 1760 de plus de la majorité de gens de lettres et se destinent à un public instruit et intéressé, mais elles rompent avec l'image d'une mécanique animale mue par des sollicitations extérieures – C'est comme une forme organisée du vivant que l'animal va intéresser les naturalistes et les peintres. Cet essor des découvertes scientifiques, des arts et des lettres permet la parution de *l'Histoire naturelle des animaux*[83] de Buffon (1707-1788). Une œuvre encyclopédique qui pense la diversité et le vocabulaire animal sous l'angle des sciences naturelles, par l'importance qu'il accorde à l'observation des faits et des sciences humaines. Une étude de vulgarisation qui avance l'appartenance intrinsèque des animaux aux sociétés humaines et à leur évolution et qui contribue à rétablir les regards portés par les artistes sur les animaux et peut-être, à faire aimer les animaux. Cette synthèse scientifique illustrée par des planches affecte l'animal d'une beauté, de comportements qui le rendent vivant et intéressant artistiquement. Cette nouvelle approche définit une nouvelle manière de penser l'animal vivant et de le représenter – « L'homme est le plus noble de tous les animaux » disparaît de la définition de l'Animal du *Dictionnaire de l'Académie française* à partir de 1835, il n'est plus « qu'un animal raisonnable ». L'animal n'est plus que l'inverse de ce qu'est l'homme : un être moral. Un rapport à l'animal vivant qui place l'être humain au centre de toute chose et qui consiste à humaniser les animaux. Le philosophe Etienne Souriau (1892-1979) appelle anthropomorphisme : « le fait (et parfois la faute) de représenter sous des aspects empruntés à l'homme ce qui n'est pas humain[84] », une façon de dénaturer l'animal tout en le mettant en scène aux côtés des hommes comme le montre les illustrations des *Fables*[85] par Granville. Autre façon d'altérer l'animal : la domestication. Elle marque la seconde moitié du XVIIIe et le XIXe siècle par la considérable présence[86] des animaux vivants à la ville et à la campagne et par le vote de la loi Grammont[87] de 1850, contre la violence sur les animaux. Cette conscience envers la souffrance animale se répercute dans le monde artistique, avec une

[83] Leclerc Georges-Louis, comte de Buffon, Histoire naturelle, générale et particulière, Tome 4, avec la description du Cabinet du Roy. Paris, Imprimerie Royale, 1753
[84] Souriau Etienne, Vocabulaire d'esthétique, Paris, P.U.F., 1990, p. 127.
[85] La Fontaine Jean de, Fables de La Fontaine, illustrations par Grandville, Paris, impr., 1927.
[86] Cela se traduit par d'importantes augmentations d'effectifs, notamment les chevaux de trait, mais aussi les chiens et le report d'une violence souvent vécue dans les rapports sociaux, étalée pour les bêtes dans les rues et à la campagne.
[87] La loi pénale consacre pour la première fois la protection animale par la loi Grammont. Elle punit toutes les formes de cruauté exercées envers les animaux, aussi bien chez les particuliers que sur la voie publique.

approche régionale focalisée sur les animaux vivants de ferme ou de chasse. Ricardo Arcos Palma[88] (né en 1968) avance que :

> L'art contemporain semble par ailleurs insister sur le fait qu'il ne s'agisse pas seulement d'accepter l'animal, mais aussi de prendre conscience de notre condition animale. Ce point de vue tend à le positionner sur le plan d'une certaine similitude, ressemblance. Comme l'énonce Deleuze et Guattari, le devenir-animal est une transformation radicale : ce n'est pas l'animal qui devient humain ; c'est l'être humain qui est animalisé, ou plutôt c'est lui qui prend conscience de son animalité en tant que condition nécessaire à l'équilibre existentielle[89]

L'art animalier n'est plus un outil de décoration comme au siècle des lumières. Les animaux occupent une place structurante dans la société du XIXe siècle, de par leur importance au sein de la vie économique, sociale et affective. Les peintres s'intéressent aux animaux du pastoralisme et de la ruralité : les animaux cohabitent avec les hommes. Charles Baudelaire (1821-1867), poète et critique d'art, il publie en 1846 : « Rien n'était inutile, ni le rat qui traversait un bassin à la nage dans je ne sais quel tableau turc plein de paresse et de fatalisme, ni les oiseaux de proie qui planaient dans le fond de ce chef-œuvre intitulé *Le supplice des crochets* de Decamps[90] » L'animal vit aux côtés de l'homme, il devient quotidien – « Si l'animal familier n'est toujours pas considéré comme un être « civilisé », il entre toutefois dans une relation étroite avec l'homme[91] », thème aussi développé par Éric Baratay, en 2003, *Et l'homme créa l'animal*. Une nouvelle génération d'artistes, naît autour de 1820 et exposée à l'Exposition Universelle de 1855, montre des vaches, des chevaux, des maisons et des costumes peints dans l'optique régionaliste :

> Nous citerons seulement parmi les peintres qui se sont le plus distingués en ce genre : Mme Rosa Bonheur, MM. Troyon, Brascassat et Coignard, qui représentent d'ordinaire des bestiaux et des bêtes de somme au milieu de verts pâturages ; MM. Jadin, Mélinet de Balleroy, qui peignent les chiens ; MM. Jacques et Couturier, les coqs, les poules et les canards; M. Palizzi, les ânons et les chèvres ; M. Saimon, les dindons […][92]

S'intéresser au cas de la peinture animalière nécessite d'aborder la théorie des genres. Les notions de genres picturaux sont pleinement liées à la doctrine académique, qui aux temps des Lumières ne domine plus comme au siècle précédent. André Félibien (1619-1695)

---

[88] Arcos-Palma Ricardo est théoricien et critique d'art. Professeur à l'Université nationale de Colombie, ses recherches portent sur l'esthétique, la philosophie et la théorie de l'art.
[89] Arcos-Palma Ricardo, « Vers une petite histoire de l'animalité », dans. *Inter Art actuel*, n°113, Paris, Éditions Interventions, 2013, p. 3-5.
[90] Baudelaire Charles, *Baudelaire Dufaÿs, Salon de 1846*, Paris, Michel Levy Frères, 1846, p. 130.
[91] Fischer Valérie Luce, « Le déplacement de la frontière Homme-Animal, à l'époque moderne », thèse de l'université Paul-Sabatier de Toulouse (dir. Guy Bodin), 2004, p.52.
[92] Larousse Pierre, Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique…, t.1 A, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877, p.50.

historiographe du Roi, publie en 1667, les *Conférences des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*[93], par ordre de la surintendance des Bâtiments. En tête de cet ouvrage, il place une préface, qui a joué un rôle considérable dans la suite du débat sur la théorie de l'art en France. Félibien y expose une argumentation sur la hiérarchie des genres. Il pose le principe qu'« à mesure que les artistes s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'anoblissent par un travail plus illustre ». Et il passe à l'application précise : « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. » La valeur de l'œuvre se base sur le « mérite » prétendu des sujets représentés, l'homme étant « le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre ». Dans la deuxième comparaison apparaît le mot « vivant », le caractère animé du sujet domine dans la hiérarchie des genres picturaux. Une question s'impose : pourquoi la représentation de l'animal vivant est-elle placée dans les genres les plus inférieurs ? Le groupe de mots « être vivant » interroge sur le degré de proximité avec l'homme, sur le statut de sujet et non seulement d'objet. En réalité Félibien renvoi la figure humaine en mouvement à un modèle humain pensant et moral, supérieur à l'animal. Félibien n'est pas peintre mais historien de la peinture, puisque les premiers *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* sont parus en 1666. Il est désigné pour rédiger par écrit, « sur le vif », les conférences de l'Académie, sans participer au débat. Une littérature artistique qui accompagne un processus de normalisation académique qui cherche à classifier les « différents sujets » en quelques catégories hiérarchisées en fonction du degré de difficulté technique. Nonobstant, la peinture animalière est-elle obligatoirement moins technique que la peinture d'histoire ? Cette interrogation questionne sur la réelle existence d'une hiérarchie des genres au siècle des Lumières. Le cinq mai 1714, le peintre Antoine Coypel (1661-1722) nous livre dans son *Discours sur la peinture* :

> Le public est toujours le plus fort et, comme il est notre juge, c'est lui que nous devons consulter. […] Le plus sûr moyen de plaire au public c'est de ne lui présenter jamais que le vrai. […] Celui qui la mettra [la nature] le plus naïvement au jour remportera toujours le prix […]. Car les choses qui paraissent singulières sont le plus souvent les plus simples et toujours celles que l'excellence du goût et la naïveté du génie ont puisées et saisies de la nature même. […] Les petits tableaux des Flamands et des Hollandais sont bien recommandables pour cette partie et je suis quelquefois

[93] Félibien André, *Conférences des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, F.Leonard, 1668.

fâché que l'on les bannisse entièrement des cabinets où l'on rassemble les tableaux des anciens maitres d'Italie.[94]

Ce plaidoyer notifie le triomphe des « choses singulières » porté par le goût des amateurs et des collectionneurs pour les sujets « bas ». Dans un art comme la peinture, les paramètres d'ordre pragmatique, dont la fonction est déterminante, dépendent de facteurs non académiques : la motivation et l'orientation du regard (contemplation esthétique, appréciation en vue d'un achat…) qui entrent en interaction avec le lieu d'exposition, la construction de la composition, la matière…La hiérarchie des genres fixée par l'Académie n'est pas insensible au climat historique et intellectuel de l'époque. Félibien s'appuie sur le modèle théorique[95] (1646-1649) de René Descartes estimant que l'homme est supérieur aux autres espèces – impossible d'envisager l'animal vivant comme sujet principal de l'espace pictural. Malgré cela, en 1725, il rédige :

> […] Et bien que les peintres qui traitent des histoires & des sujets les plus nobles, doivent être plus estimés que ceux qui ne représentent que des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables : cependant on ne laisse pas parmi ces derniers, d'en rencontrer qui ont tant d'habileté […]. Par exemple, un excellent paysagiste, tel que quelqu'un de ceux dont nous avons parlé ; un homme qui fait des animaux de toutes natures, tels qu'ont été Snéíde & ses élèves, Nicasius & Vamboule, sera plus considéré qu'un autre qui ne peint que médiocrement des figures[96]

Le génie reste toujours le peintre d'histoire, mais si un artiste qui s'attache à représenter uniquement des animaux (le terme « vivant » n'apparaît pas) a du bon sens et du jugement, alors il rayonnera dans son genre, « parce que leur imagination ne travaille pas [97]» ajoute Félibien. De ce point de vue, l'animal classé « inanimé » est bien plus facile à représenter que les figures d'hommes, où il y a mille expressions différentes, d'une peinture d'histoire. En conséquence, même peint modestement, le grand genre sera privilégié par rapport à la peinture animalière. Pendant le siècle des Lumières, l'art intéresse une partie de la population et l'essor du tableau de chevalet comme élément de décoration intérieure aussi bien des demeures nobles que de la riche bourgeoisie a un rôle déterminant dans la diversification des genres en peinture. Dans ce contexte favorable, certains peintres maîtres de la peinture naturaliste se spécialisent

---

[94] Lichtenstein Jacqueline, Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-arts, vol 1, n°4, 2010/1, p. 101-102.
[95] Pour Descartes, l'animal n'a ni âme ni raison. Il réagit « automatiquement » à des stimuli. C'est une créature intégralement déterminée, qui est conçue sur le modèle d'un système mécanique.
[96] Félibien André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes,* Paris, A. Trevoux, t. 4, 1725, p.101-102.
[97] *Ibid*, p. 399.

dans la peinture d'animaux vivants, Claude-Henri Watelet (1718-1786) les définit, en 1757, comme peintres de genre : « […] ainsi l'artiste qui ne choisit pour sujet de ses tableaux que des animaux, des fruits des fleurs ou des paysages, est nommé *peintre de genre*[98] » Vingt-trois ans plus tard, Claude-François Desportes[99] (1695-1774) traite des qualités des genres, appelés « petits », exécutés par des artistes spécialistes de la peinture d'histoire. Il emploie le terme neutre de « genre particulier[100]» n'incluant aucune notion de hiérarchie. En 1762, Dezallier Dargenville (1680-1765), rompt avec la hiérarchie des sujets vantée par Félibien il se dit : « fort éloigné du sentiment de quelques auteurs qui, n'estimant que les peintres d'histoire, regardent comme fort inférieurs ceux qui peignent le portrait, le paysage, […], les animaux, […][101] ». Il estime qu'un artiste qui imite parfaitement la nature, n'a-t-il peint un animal vivant, est aussi parfait dans son genre que le peintre d'histoire dans le sien. Dans cette amorce de rupture, avec le passage d'une approche axée sur la hiérarchie des genres, à une approche sensible aux qualités particulières des artistes du XVIIIe siècle.

Ce n'est qu'au début du XIXe siècle, que l'animal sujet fait son apparition dans les écrits. Pour définir le genre Jean-Baptiste Boutard (1771-1838) rédige : « Le genre, pris à l'absolu, comprend […] la représentation, même de grandeur naturelle, des animaux considérés isolément, et non comme accessoires du paysage ou du tableau d'histoire […][102] ». Partisan de l'école de David il prône la hiérarchie des genres et la supériorité de la peinture d'histoire, mais les termes « grandeur naturelle », « isolément », confirment que le genre animalier a pris sa place au sein des genres. L'histoire de son bouleversement est succinctement évoquée par Paul Mantz [103](1821-1895) dans le compte rendu du salon de 1859. L'historien affirme l'existence du genre animalier en le replaçant dans l'histoire de l'art. Pour Émile Littré (1801-1881), le terme *animalier* apparaît comme un néologisme : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m.., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux[104] ». Auparavant, on parlait de représentations d'animaux, un terme qui se retrouve dans tout genre de peinture, de l'histoire, au paysage, en passant par le portrait. Les études consacrées à l'art animalier mélangent parfois

---

[98] Watelet Claude-Henri, « Genre (peinture) », dans Jean d'Alembert, Denis Diderot (dir.), *L'Encyclopédie,* Paris, Chez Briasson, 1757, 1ère éd., p. 598-599.
[99] Fils de Alexandre-François Desportes (1661-1743) : il sera son élève et rédigera sa biographie.
[100] Desportes Claude-François, « L'intérêt des conférences académiques et les sujets qui pourraient être traités » dans Lichtenstein Jacqueline, Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,Tome V,* Paris, Beaux-Arts, 1748, vol 1, p. 122.
[101] Dezallier Dargenville Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connaitre les desseins des grands maîtres*, Paris, de Bure l'ainé, 1762, p 18
[102] Boutard Jean-Baptiste, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, chez Le Normant, 1826, p. 319.
[103] Mantz Paul, « Salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-Arts,* Paris, J. Claye, 1859, tom. 2, p. 350-353.
[104] Littré Émile, *Dictionnaire de la Langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.

les genres, car elles analysent des œuvres dont l'animal vivant n'est pas le sujet principal et considèrent des œuvres qui ne rentrent pas dans la catégorie animalière. Au cours du siècle des Lumières les savoirs scientifiques évoluent au détriment des humanités et les sujets historiques n'attirent plus le public du Salon. Aussi, l'érosion des commandes royales prestigieuses oblige l'artiste à modifier ses thèmes, mais aussi à limiter les genres.

Au cours du siècle des Lumières, le respect de la tradition académique intègre la fidélité de la nature, réalisant ainsi une voie plus libre à l'art français. L'éloge funèbre d' Antoine Coysevox[105], prononcé en pleine Académie par Jean-Baptiste Fermelhuis[106], nous raconte la rupture avec le précepte d'esthétique à la faveur d'une docilité envers la nature. Pour faire une statue équestre en bronze de Louis XIV, Coysevox consulta les écuyers du roi « pour profiter de leur avis tant sur les plus beaux mouvements des chevaux que sur les attitudes les plus nobles de ceux qui les montent[107]». Et Fermelhuis ajoute : « Il poussa encore plus loin cette étude par la dissection de plusieurs parties de chevaux […], afin de ne rien produire qui ne fût fondé sur des principes certains[108] ». Le sculpteur substitue aux cours livresques d'anatomie l'étude par l'observation directe « sur le motif », une des caractéristiques, de ce siècle, de la peinture de l'animal vivant. Le physicien et naturaliste René Antoine Ferchault (1683-1757, seigneur de) Réaumur remet en cause ce pouvoir des textes. Il cite :

> Si l'histoire des animaux d'Aristote eût été écrite sur le ton que nous demandons, on en eût eu beaucoup plus de profit : elle contient une très grande quantité de faits ; ceux qu'il avait assuré d'avoir vus lui-même, mériteraient notre croyance ; mais il ne nous a point mis en état de les distinguer des autres ; tous y sont rapportés de la même manière, excepté quelques-uns qu'il ne donne que comme des on dit. C'est sans doute sur la foi d'un mauvais observateur qu'il nous a assuré que la chenille du chou vient d'un ver, et que ce ver naît du chou même : cette chenille sort d'un œuf déposé sur le chou par un papillon […][109]

L'observation directe, des animaux vivants, s'impose chez les peintres au XVIIIe siècle. Avec Claude-François Desportes[110] (1695-1774), on découvre l'approche humaniste des œuvres de son père, une description qui donne vie aux animaux peints :

[105] Coysevox Antoine (1640-1710) incarne la tendance baroque du règne de Louis XIV. Collaborateur de Le Brun et de Mansart, il déploie sa virtuosité de décorateur dans les sculptures.
[106] Fermelhuis Jean-Baptiste (1656-1731), docteur en médecine de l'Université de Paris, conseiller honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture.
[107] Fontaine André, *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, amateurs et critiques, de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine reprints, 1989, p. 164.
[108] *Ibid*., p. 164.
[109] Ferchault de Réaumur René Antoine, Mémoires pour servir à l'histoire des insectes, Paris, Imprimerie Royale, 1734, p. 27.
[110] Fils de Alexandre-François Desportes (1661-1743) : il sera son élève et rédigera sa biographie.

> Que de remarques ne ferait-on pas sur les animaux ? Sur la manière d'en caractériser le poil ou la plume par des touches différentes et spirituelles, d'exprimer leur vivacité, leur souplesse, leurs mouvements rapides, leurs passions mêmes, et de les faire, pour ainsi dire, parler comme ceux d'Ésope ou de La Fontaine ? [111]

La peinture s'intéresse à l'animal en tant qu'être vivant, le modèle « animal/machine » de Descartes est remplacé par une compréhension sensualiste de l'esprit animal décrite par Condillac[112] C'est la consécration d'un des grands principes de Roger de Piles[113] (1635-1709), qui par ailleurs critique implicitement Le Brun et sa taxonomie des passions et réaffirme l'importance de l'anatomie artistique pour obtenir la correction du dessin. La vision anthropocentrique de la nature est remplacée, grâce à la révolution scientifique, par une définition et une classification des espèces. La représentation des animaux vivants est différente du symbolisme mystique des temps anciens. Avec les animaux exotiques, de la ménagerie royale de Versailles, c'est la découverte sensible du monde, loin des livres et des traditions écrites. Les discours, sur la nécessité de travailler d'après nature, prononcés à l'Académie par les peintres Louis Galloche (1670-1761) et Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) confirment l'ouverture de l'institution à un art plus libertaire :

> « […] j'exigerais du peintre qui va se promener, quoique sans dessein de travailler, qu'il eût toujours en poche un petit portefeuille ou grand, s'il se peut, dépositaire de tout ce qu'il voit dans la nature d'elle-même inépuisable, pour n'être pas forcé de confier à sa mémoire ce qu'il peut faire sur le champ en présence de l'objet. Quelle différence ! On trouvera, par exemple, en se promenant dans une prairie quelque vache ou autre animal à qui il plaît de se reposer un moment ; son attitude, à coup sûr naturelle, nous touche. Grande diligence, s'il vous plaît, à saisir la masse générale, sauf, s'il tient plus longtemps, à détailler autant qu'il le permettra, puisqu'on ne peut pas s'attendre qu'il pose comme nos modèles: ce seul exemple suffit présentement et de pareils objets ne sont pas rares à la campagne[114] »

> « Premièrement, point d'animaux bien peints sans le naturel ; c'est sans contredit une des parties de la peinture où la pratique se fait mieux connaître, parce qu'elle ne peut faire honneur à l'auteur que par un détail bien déterminé, à cause de la grande variété de couleurs et de touches[115] (Phrase difficile à comprendre. Elle signifie sans doute : « c'est sans contredit une des parties de la peinture où le peintre de pratique se fait le mieux reconnaître ; parce que la peinture d'animaux ne peut faire honneur à l 'auteur que par un détail bien déterminé).

[111] Desportes Claude-François, « L'intérêt des conférences académiques et les sujets qui pourraient être traités » dans Lichtenstein Jacqueline, Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,Tome V,* Paris, Beaux-Arts , 1748, vol 1, p. 123.
[112] M. L'Abbé de Condillac, *Traité des animaux,* Paris, Chez Ant. Jombert, 1755.
[113] Piles Roger de, *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, s.n, 1668.
[114] Galloche Louis, « Traité de peinture » dans Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1750,* Paris, Beaux-Arts, 1748,t.2., p.528.
[115] Oudry Jean-Baptiste, « La pratique de peindre » dans Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1752,* t.VI 1, Paris, Beaux-Arts, 1748, p.55.

Comme Galloche, Oudry engage ses élèves à travailler en plein air. L'image du XVIIIe siècle devient un objet peint par un regard pour un regard, en conséquence dessiner l'animal vivant d'après nature ne dispense pas d'avoir des connaissances très précises d'anatomie de l'espèce, l'animal vivant peint doit séduire et instruire.

CHAPITRE RÉDIGÉ

Peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle

Lascaux[116] : une cavalcade de bêtes, fortes de leur splendeur, aurochs[117] paradant, chevaux au galop, cerfs en plein sauts… composent les nombreuses images qui ornent ses surfaces rocheuses. Les premières bêtes, sans aucune figure humaine, qu'une main ait apprivoisées à même la paroi des cavernes remontent au début de l'humanité[118]. Depuis la Préhistoire jusqu'aux Temps modernes, les représentations picturales des animaux vivants[119], œuvres des hommes à travers les âges, illustrent sous diverses formes le reflet artistique, plus ou moins fidèle, de ces êtres vifs[120], voisins du genre humain. Dans le rapport entre la peinture du XVIIIe siècle et le monde vivant, l'animal ne se réduit pas à ce que le peintre observe de lui : il est d'abord fait de matière[121], mais pas seulement ; il a aussi une forme et même une « âme[122] » « sensitive[123] » qui fait de lui un être biologique. Cette approche philosophique exploitée par les naturalistes des Lumières s'éloigne de la vision cartésienne du siècle précédent, celle de l'animal-machine[124], et enclenche une modification du point de vue artistique.

---

116 Grotte de Lascaux, en Dordogne : « par leur sujet, les peintures murales sont particulièrement représentatives de l'art préhistorique, car il s'agit d'un art essentiellement animalier où l'homme et la végétation sont rarement représentés. Les animaux les plus figurés correspondent aux bêtes les plus présentes dans l'environnement des hommes préhistoriques. » Voir Panorama de l'art, https://www.panoramadelart.com/lascaux-salle-des-taureaux, [consulté le 20/10/2021]

117 « L'auroch est une espèce de taureau sauvage qu'on appelle autrement *Ure*. » Voir Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Firmin Didot frères, 1835, 6e éd, t. 1, p. 132.

118 Lorblanchet Michel, « L'origine de l'art », dans *Diogène,* Presse Universitaire de France, 2006, p.116-131.

119 « Aristote (384-322 av. J.-C.) est un philosophe grec. Il renoue avec une philosophie physique – une recherche sur la nature – où l'animal de cette histoire naturelle est un être vivant doté d'une âme matérielle, mortelle, attachée au corps qui lui permet d'utiliser ses organes pour l'exercice des fonctions vitales […] » Voir Demange Dominique, « La définition aristotélicienne de l'âme », dans le *Philosophoire*, 2003, vol. 21, n° 3, p. 65-85.

120 « Vif, vive, adjectif, qui est en vie » dans Académie française, *Dictionnaire de L'Académie française*, *dédié au Roy*, Paris, Jean- Baptiste Coignard, 1694, 1e éd., t. 1, p. 640.

121 Selon Aristote « un corps qui a la vie en puissance (porteur d'une âme) est un corps organique (biologique) muni d'organes divers (os, vaisseaux, tissus…) » Voir Demange Dominique, *La « définition » aristotélicienne de l'âme, op. cit.,* p. 69-71.

122 Le terme est dérivé du latin « *anima :* souffle, vent, air ; ce qui anime ou fait vivre, vie, existence ; âme » voir Quicherat Louis, *Dictionnaire Latin-Français : contenant tous les mots employés par les auteurs latins et les principales inscriptions latines,* Paris, Hachette, 1910, 46e éd., p. 81.

123 « Ce qui est le principe de la vie dans tous les estres vivants. On appelle, Ame vegetative, L'âme qui fait croistre les plantes. Âme sensitive, Celle qui fait croistre, mouvoir & sentir les animaux » dans *Dictionnaire de L'Académie française*, *dédié au Roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1718, 2e éd., t. 1, p.56.

124 Pour le philosophe René Descartes (1596-1650) « le comportement des animaux est semblable aux mécanismes des machines. Il affirme que l'animal n'a ni âme ni raison et qu'il réagit par réflexe à des stimuli. » voir Roger Texier, « La place de l'animal dans l'œuvre de Descartes » dans *L'enseignement philosophique,* 2012, t. 4, pages 15 à 27.

À l'aube du XVIIIe siècle, l'image de la bête dans la peinture française suggère encore les passions humaines[125] : une théorie physiognomonique[126]qui manifeste la correspondance entre les facultés ou les particularités des hommes et le caractère des animaux **(fig. 1).** L'animal est vu avec réalité, mais avec une recherche d'expression tandis que les hommes ont les traits grossis et déformés. Les dessins de Le Brun demeurent fort éloquents : « Ici, cinq têtes de chats exprimant chacune un caractère ou une passion différents **(fig. 2, voir illustrations, vol. 2 p. 11**), là, un cheval et un lion affublés d'yeux humains[127] **(fig. 3, voir illustrations , vol. 2 p. 12),** […]. » La représentation détournée de l'animal vivant se retrouve aussi dans les dessins pour la littérature fabuliste[128]. Même si cette vision est transposée, on note une reproduction plus naturaliste de l'animal avec un souci nouveau d'exactitude et d'observation. Ainsi, dans le deuxième recueil des fables de Jean de La Fontaine[129], l'animal réel commence à supplanter l'animal symbole. Si La Fontaine dépeint encore l'animal pour ce qu'il signifie, il le représente aussi pour ce qu'il est. Toutefois, l'animal ne contribue qu'à rester un accessoire, un attribut ou un symbole pour une composition beaucoup plus large ou au service de la représentation humaine ; il n'est presque jamais représenté seul mais toujours avec des personnages **(fig. 4)**. En revanche, au cours du siècle des Lumières, l'art et la science se lient fortement ; l'un permet à l'autre d'évoluer et



Fig. : 1 -*Trois études de têtes de cheval et trois études de têtes d'homme* © Réunion des musées nationaux

[125] « [...] Battista Della Porta Giovanni (1535-1615) affirme dans l'introduction de son traité sur la physiognomonie humaine (*De humana physiognomonia*), paru à Naples en 1586, que chaque espèce d'animaux possède une figure correspondant à ses propriétés et à ses passions et que les éléments de ces figures se retrouvent chez l'homme. Par conséquent l'homme qui possède les mêmes traits a un caractère analogue. Ainsi le lion, puissant et généreux, à la poitrine large, les épaules amples et les extrémités grandes. Les personnes qui ont ces signes sont courageuses et fortes » voir Baltrusaitis Jurgis, « Essais sur la condition animale » dans *Si les lions pouvaient parler*, Paris, Gallimard, p 919.

[126] « À la fin du XVIIe siècle, le peintre Charles Lebrun reprend la théorie analogique de la physiognomonie en y intégrant une méthode de démonstration géométrique supposée traduire le degré de courage, de timidité, d'intelligence ou de bêtise de l'animal en question, et donc de l'être humain qui s'en rapproche par la forme de son visage » voir Charles Le Brun, *L'expression des passions*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1994.

[127] Desjardins Lucie, *Le corps parlant : savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 37.

[128] Ce terme désigne la fable : un récit symbolique et imaginaire assez court dont on tire une morale.

[129] La Fontaine Jean de (1621-1695) est un poète français renommé pour ses Fables écrites entre 1668 et 1694. Il s'agit de trois recueils (livres I à VI, livres VII à XI, livre XII) écrits en vers, la plupart mettant en scène des animaux anthropomorphes et contenant une morale au début ou à la fin.

réciproquement. Les progrès de la zoologie et plus largement des sciences naturelles, de même que les changements économiques et sociaux d'une part, et l'essor de la pensée rationnelle d'autre part, sont autant de facteurs qui concourent à une nouvelle image de l'animal vivant, entre innovation et tradition.

L'ouvrage de l'historiographe du « Roy » André Félibien[130], *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*[131], souligne la noblesse de certains sujets en peinture. Il insiste sur la différence hiérarchique entre les peintures de « choses les plus difficiles et les plus nobles[132] » qui subliment le peintre par un travail reconnu par les pairs, et celles « de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun[133] ». Sur la base de cette organisation, peindre l'animal vivant est plus gratifiant que de ne représenter que des choses mortes et sans mouvement, mais beaucoup moins excellent que de faire de la peinture d'histoire, le plus noble des genres[134]. L'historiographie est marquée, certes, par cette référence, mais relativisée récemment comme le précise l'article de Thomas W Gaehtgens : « Comment a-t-on pu en venir à une telle méprise et croire que l'Académie avait forgé une doctrine se voulant universelle[135] ? » Également, ces principes académiques sont bousculés par l'arrivée sur le marché de l'art français des natures mortes et des scènes de genre, en outre, des Flandres. Leur succès immédiat auprès des collectionneurs amène certains artistes français, à l'instar



Fig. 4 : *L'aigle et l'escarbot*

---

[130] Historiographe des Bâtiments du roi et théoricien, il est l'auteur des *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres […] (1666-1688)*. Il défend les principes de l'Académie, prônant l'étude de l'antique et l'idéalisation de la nature. Tome 1, 1666, Paris, Pierre le Petit, préface, entretiens I (Antiquité) et II (Italie de Cimabue à Andrea del Sarto) ; Tome 2, 1672, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, entretiens III (représentation du corps humain ; suite de l'art italien du 16e siècle) et IV (suite de l'art italien du 16e siècle, Michel-Ange, art hollandais) ; Tome 3, 1679, Paris, Jean-Baptiste Coignard, entretiens V (la perspective ; Le Titien et autres peintres italiens et hollandais) et VI (la représentation des émotions et des passions ; peintres autour de 1600, les Carrache) ; Tome 4, 1685, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, entretiens VII (début du 17e siècle ; Rubens) et VIII (Poussin) ; Tome 5, 1688, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688 : entretiens IX (milieu du 17e siècle) et X (début du règne de Louis XIV).

[131] Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, *pendant l'année 1667,* Paris, Frédéric Leonard, 1668, n.p.

[132] *Ibid* p 16.

[133] *Ibid* p 16

[134] Selon Félibien : les peintures doivent être jugées, outre la qualité technique du dessin, sur leur sujet. Il place au sommet de la hiérarchie la peinture d'histoire et les compositions allégoriques, le portrait et viennent ensuite le paysage, les fruits, les fleurs ou les coquilles (il ne mentionne pas l'expression nature morte, ni animaux).

[135] Gaehtgens Thomas W., « La doctrine académique. Histoire d'une fiction », dans Lichtenstein Jacqueline, Michel Christian (dir.) *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1681),* Paris, École nationale des Beaux-Arts, 2006, vol. 1, t. 1, p. 13.

d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) ou Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) ou même Jean Siméon Chardin (1699-1779) à s'affirmer spécialistes et à s'exceller dans ces genres dits mineurs (nature morte, paysage, représentation d'animaux). Les critiques de Salons ne manquent pas d'éloges sur ces œuvres et on assiste à une valorisation des aspects techniques, du « mérite de faire » selon Denis Diderot[136] (1713-1784).

La prééminence de la nature du sujet du tableau devient secondaire. Le grandiose historique recule graduellement au profit de scènes plus intimes de représentations de la nature et d'animaux, faisant ainsi référence au célèbre traité de Léonard de Vinci paru en 1651 qui suggérait « aux artistes de quitter leur atelier et d'étudier dans la rue, sans se faire remarquer, les hommes et leurs expressions naturelles[137] ». Cette recherche du vrai, du vif, du vivant permettra à « un genre bien singulier[138] » de s'affirmer dans la peinture en France au XVIIIe siècle : le genre « animalier[139] ». Si encore sous la majeure partie du règne de Louis XIV, l'Académie royale de peinture et le roi lui-même, par le regard qu'ils portent, accordent peu de crédit aux artistes peintres animaliers relégués au second plan au profit d'une valorisation persistante de la peinture d'histoire, ils leur attachent au contraire plus d'importance au XVIIIe siècle. Ces artistes sont remis à l'honneur. L'exposition récente « Les animaux du roi », s'attache à décrire ce lien qu'entretenait la Cour de Versailles avec les animaux : chiens, chats, oiseaux notamment, exotiques ou sauvages.

Entreprendre une recherche sur un sujet peu traité qui s'intéresse à « peindre l'animal vivant en France au XVIIIe siècle » fait preuve d'un grand intérêt et ce pour plusieurs raisons. Avant tout, l'étendue de cette thématique admet de proposer un rapprochement pluridisciplinaire. En effet, afin d'avoir une vision d'ensemble de la façon dont la peinture d'animaux – ou peinture animalière – est perçue au siècle des Lumières, et ainsi d'être en mesure de comprendre sa considération comme un genre pictural à part entière, nous avons jugé nécessaire de croiser les données de plusieurs branches telles que l'histoire naturelle, l'histoire sociale, l'anthropologie, la philosophie, mais aussi à partir des informations apportées par les sources imprimées. Notons

[136] Diderot Denis (1713-1784) écrivain et philosophe français, il visite les Salons, entre 1759 et 1781, rendant compte dans ses écrits de ce qu'il voit, perçoit et ressent.
[137] Gaehtgens Thomas W., *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris, Maisons des sciences de l'homme, 2001, p. 372.
[138] Vézilier-Dussart Sandrine, *L'Odyssée des animaux – Les peintres animaliers flamands du XVIIe siècle*, Heule, Snoeck, 2016, p. 10.
[139] Pour les commodités de lecture, nous avons parfois employé l'adjectif courant aujourd'hui d'« animalier » cependant en français le terme *animalier* est un néologisme de la fin du XIXe siècle, apparu chez Émile Littré : « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux. » voir Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148 ; « On qualifie ainsi un artiste spécialisé dans la représentation des animaux, ou du moins chez qui cette représentation a une importance et un accent particulier. […] » voir Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige / Presse Universitaire de France, 1999, p.121-122.

par ailleurs que l'approche « matérielle » de notre sujet a peu fait l'objet de publications, du moins dans la discipline qui est celle de l'histoire de l'art. Compte tenu également du fait que notre étude a pour but de comprendre comment les matériaux utilisés peuvent signifier le vivant chez les animaux, le choix du corpus a été très difficile. Nous sommes partis du principe que ce thème qui marque un tournant dans les genres picturaux doit être traité en rapport à un contexte particulier : celui de l'époque des Lumières, de la fin de la monarchie et des troubles révolutionnaires ; c'est la réflexion que propose de faire cette recherche de Master 1. Cela implique de l'élargir à l'étude des commandes et des collections, de la critique et du goût, mais également aux champs de la science et de la littérature qui aussi s'intéressent aux relations entre homme/société/animal et influeront sur le domaine de la peinture française du XVIII[e] siècle. L'objectif de l'étude est de prendre la mesure de la place octroyée à l'animal vivant sur la scène artistique, notamment en consultant les sources imprimées, dans une approche synchrone de termes et de notions qui décrivent la représentation de l'animal vivant telle qu'elle se pratique en France au siècle des Lumières.

Les mutations idéologiques, sociales et scientifiques déterminent-elles l'émergence du genre pictural « animalier » et la spécialisation des peintres dans ce genre au XVIII[e] siècle, avec pour sujet principal et distinct l'animal vivant ? Comment les matériaux utilisés dans la réalisation d'une œuvre d'art peuvent-ils révéler un animal vivant contributeur de ces évolutions de changements de mœurs qui apparaissent à son époque. Ce sont là les questions essentielles que ce sujet invite à traiter.

Dans la première partie, nous essaierons d'analyser comment certains artistes s'emparent des connaissances scientifiques et des réflexions philosophiques, vecteurs de transformation ; nous verrons comment ils les articulent avec une démarche artistique, et en quoi leurs œuvres participent à une perception modifiée de la représentation du sujet « animal vivant » dans la seconde moitié du siècle des Lumières. Les illustrations savantes d'animaux, de plus en plus précises, sont le résultat d'une approche d'après nature. Elles revendiquent un esprit d'observation scientifique des artistes naturalistes. Il en est de même pour les peintres. Les ménageries leur donnent notamment l'opportunité d'une observation directe des animaux. Cette approche permet de replacer l'animal vivant dans son milieu pour retranscrire son apparence et sa vivacité le plus fidèlement possible.

La deuxième partie portera sur l'émergence du genre animalier en France au XVIII[e] siècle ou comment l'animal se fait partenaire ou matière première des artistes. L'ensemble des œuvres réalisées par les peintres animaliers tend à gommer au plan pictural la division homme/animal

vivant. Selon Anne Lafont[140] : « Les animaux sont portraiturés, et le soin porté à la ressemblance et aux expressions n'est pas inférieur à celui perceptible dans la représentation des êtres humains[141]. » Dans les études d'animaux de Pieter Boel[142], peintes sur le vif d'après nature, est ressenti l'intérêt chaleureux porté par ce peintre animalier de Louis XIV pour son sujet : l'animal vivant, captif, arraché à son environnement naturel. Notons que les animaux de la Ménagerie de Versailles, par le biais de ses tableaux, sont en outre à l'origine de l'inspiration des grands noms de la peinture animalière française. Autre approche, celle d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) qui signe vers 1740, *Tigre marchant vers la droite*[143] **(fig. 5),** un félin sans férocité qui semble se déplacer avec chaleur, sentiment et instinct. Cette approche d'animal vivant/sujet, pensée par l'artiste, offre au spectateur le « Tigre », individu biologique décrit par Aristote, et non un état de force divertissant. Également, Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) apporte une dimension narrative à ses peintures d'animaux vivants. Des exemples d'artistes peintres dans le genre des animaux dont nous retrouveront certaines œuvres dans notre corpus. Sauvage ou domestique, à Versailles, l'animal reste le reflet d'un pouvoir royal puissant, parfois occulté par les artistes qui choisissent de le représenter comme un sujet de leur composition.



Fig. 5 : *Tigre marchand vers la droite* © *RMN-Grand Palais*

Enfin, la troisième et dernière partie se construira autour des matériaux et du langage de la peinture. Là encore, il ne s'agit nullement d'en voir tous les aspects, mais de s'en servir comme un outil de lecture possible pour ces œuvres représentant l'animal vivant et défiant l'étude plastique traditionnelle des œuvres. L'emploi de la couleur ainsi que des moyens techniques dont disposent les artistes (peinture à l'huile, aquarelle, encre ou crayon…), avec leurs limites

[140] Anne Lafont est une historienne de l'art française née en 1970. Elle est chercheuse et directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et spécialiste des cultures visuelles et artistiques Ses travaux portent sur l'art pictural du XVIIIe et XIXe siècles.

[141] Lafont Anne, « Zoomorphismes avant Darwin », dans *Institut national d'histoire de l'art, Perspective,* Paris, INHA, 2009, p. 461-466.

[142] Boel Pieter (1625-1674). Apprenti, chez les peintres d'Anvers Frans Snyders puis Ian Fyt, il se perfectionne par la suite en Italie entre 1647 et 1649. Il est recruté, en 1668-1669, par le peintre du roi Charles Le Brun en qualité de peintre d'animaux et d'oiseaux

[143] Desportes Alexandre-François, *Tigre marchant de profil droit*, Pierre noire, sanguine et rehauts de craie blanche sur papier chamois, 29,5 x 62 cm, Sèvres, Cité de la céramique.

et leurs possibilités respectives d'utilisation, contribuent pour l'artiste à accentuer l'effet recherché : celui de l'animal vivant. L'analyse de ces différents facteurs, qui sera approfondie dans la cadre du Master 2, montrera davantage toutes les subtilités de la représentation d'un animal vivant au siècle des Lumières.

L'objet de ce mémoire concerne essentiellement l'acte de peindre un genre particulier – celui de la représentation animale – et la matérialité de l'œuvre, dans le contexte d'une époque. Toute œuvre use de supports, de matériaux variés et exploite des techniques pour représenter son sujet : « *La langue de l'art [...] se ressent toujours du feu qui l'a fait naître*[144]. » Nous allons essayer de comprendre que ces choix de support, de format, de matériaux, de médium ont une incidence sur la perception de l'animal vivant. Malgré l'évocation et les citations de nombreux artistes connus, ce travail n'aborde ici ni la notoriété de ceux-ci, ni leur implication créative. Ce qui nous intéresse porte sur une évolution picturale donnée en son temps et sur les significations que ses contemporains lui attribuent. L'évolution de la peinture artistique sur ce thème, sous l'influence des apports scientifiques et philosophiques, permet aussi une perception plus rigoureuse, plus vraie de ce qu'est l'animal. Il est donc nécessaire d'utiliser un dialogue commun entre le vocabulaire et la peinture animalière se développant au siècle des Lumières. La révolution que représente le rapport de l'homme avec l'animal explique que les informations données par les sources imprimées soient prises en compte pour pouvoir analyser l'esthétique et la matérialité des œuvres. Au-delà de la bibliographie, nous essaierons de voir la façon dont le rapport à l'écrit conditionne le rapport à l'image de l'animal vivant.

1- DE L'ART AVEC LES ANIMAUX VIVANTS AU SEUIL DES LUMIÈRES

En France, au début du XVIIIe siècle qui peint des animaux vivants ? Est-ce le naturaliste dessinateur dont le dessin perpétué par la gravure[145] a pour but de renseigner de manière scientifique une espèce animale observée dans la nature ? Est-ce le peintre qui réalise des miniatures, et pour lequel les planches sont l'occasion de montrer son savoir-faire pictural[146] ? Est-ce le peintre académique – non « naturaliste » – qui passe ses journées dans la Ménagerie

[144]Lichtenstein Jacqueline, Christian Michel, « Comte de Caylus : De la légèreté de l'outil », dans les *Conférences de l 'Académie royale de Peinture et de Sculpture* du *4 octobre 1755,* Paris, Beaux-Arts de Paris, vol. 1, t. 6, 2015.
[145]La gravure diffuse le dessin et le fait connaître. Elle est, en quelque sorte la mise en mouvement, sur un support, du projet artistique, alors que l'estampe désigne le résultat final ou encore le tirage obtenu, indépendamment de la technique employée. Elle englobe des techniques différentes : le travail sur bois ou sur cuivre.
[146] « D'ailleurs, que font les demoiselles Surugue ? Elles peignent, soit en miniature, soit à la gouache, soit au lavis de couleur sans blanc, des oiseaux, des plantes, des fruits et des morceaux d'histoire naturelle, toutes choses qui exigent de l'art pour arriver à une imitation satisfaisante, […] » Voir Guiffrey Jules, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, n. s., 1915, p. 149.

de Versailles, ou également le dessinateur d'illustration dont certains dessins restituent le goût et les modes de cette époque ?

L'objectif de la présente partie n'est pas de mesurer l'apport des savants et de la représentation de l'animal au progrès scientifique, mais de rendre compte de cette volonté des artistes de représenter le vivant capturé sur le vif. Il s'agit d'une rupture épistémologique qui se manifeste par la confrontation de la réalité au savoir livresque existant. Les érudits naturalistes, conscients de la nécessité de l'exactitude de la description et de la représentation, expérimentent et observent par eux-mêmes les animaux. C'est une nouvelle approche de la nature qui accapare non seulement les scientifiques, mais aussi les peintres, et les hommes de lettres. Notre travail de recherche a pour but de montrer comment les sciences ont aidé les peintres animaliers à comprendre la nature des animaux vivants. L'utilisation d'un corpus varié, du dessin à la peinture, permet de témoigner de la diversité des techniques picturales, du statut des créateurs, et ainsi de la réalité du XVIIIe siècle. L'empreinte des sciences sur l'art pictural naturaliste y reste toutefois tempérée par le régime politique, car surtout au début de ce siècle tout doit continuer à servir la gloire du roi : autant l'évolution des connaissances que ce qui contribue à embellir le palais (les peintures animalières servent de décor à Versailles). Dans le cadre du mémoire de M2, ce sont là des pratiques qui devront interroger l'importance du statut des peintres artistes ou artisans sur l'intention de représenter un animal vivant :

> On ne doit point regarder les excellents Graveurs comme de simples copistes ; ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très-riche dans une autre qui l'est moins, à la vérité, mais qui offre des difficultés, et exige des équivalents également inspirés par le génie et par le goût[147]

.

1.1. LE SAVANT ARTISTE ET LE PEINTRE ANIMALIER

Au XVIIIe siècle, époque de recherches et d'investigations, le savant n'est plus homme de cabinet comme au siècle passé. Il cherche à approfondir son savoir livresque et il agrandit son champ d'exploration au terrain. Il entreprend d'approcher l'animal qui fait l'objet des planches pour l'observer rigoureusement sous le rapport de l'exactitude scientifique. Les descriptions réalisées, parfois d'après nature, parfois envoyées par les correspondants ou les voyageurs, sont retranscrites par le graveur. Le quadrupède devient ainsi « représentation[148] » et fournit un

[147] Cochin Charles-Nicolas, « Notes historiques sur la gravure et sur les Graveurs », dans *Mercure de France*, août 1775, p. 141-142.

[148] « Il se dit aussi, en parlant des choses qu'on représente, soit par la peinture, la sculpture, la gravure, soit par le discours. La représentation d'une bataille, d'une histoire. Ce bas-relief est une représentation de la sainte famille. »,

support visuel au texte, ce qui constitue un moyen immédiat pour diffuser et faciliter l'accès des non-initiés à tous les savoirs rassemblés. Notre travail de recherche tend dès lors à démontrer que commence à se développer en ce temps l'illustration de l'animal vivant sous le double patronage de la science et de l'art : « Planche[149] », « gravure[150] », « estampe[151] » « aquarelle » permettent autant de métaphores picturales et de visions différentes à partir des mêmes animaux, nous plongeant dans l'univers fascinant du vivant vu par les artistes. C'est l'aspect du quadrupède observé et dessiné avec curiosité scientifique que nous transmet un des naturalistes prédominant au siècle des Lumières, Georges-Louis Leclerc (1707-1788) comte de Buffon[152] ; celui-ci est toutefois réputé grand écrivain et savant avant d'être dessinateur. Associé au scientifique anatomiste Louis Jean-Marie Daubenton et au dessinateur Jacques de Sève, Buffon illustre les bêtes dans leur aspect formel et anatomique. Dans ce contexte, l'animal n'a qu'une fonction qui reste de nature physiologique car la planche reste un auxiliaire de la description. La figure n'a pas de valeur esthétique, elle souti ent seulement le texte comme l'explique P. Swann : « Alors que les premiers lecteurs attendaient une simple description du Cabinet du Roi ou un traité aride d'histoire naturelle, ils trouvèrent plutôt une galerie de portraits animaliers — des plus familiers aux plus exotiques –écrits par un savant reconnu par les institutions [153]». À cet effet, illustrons notre propos à l'aide d'un cas de figure, *Le Lion* **(fig. 6)** tiré des descriptions et représentations animalières du IXème tome de l'*Histoire naturelle générale et particulière*[154]. Le lion est représenté sobrement par un spécimen en pied, de profil, posé sur un socle, la tête tournée vers le spectateur, le regardant. Il est replacé dans le cadre d'une nature minimale, ici l'entrée d'une caverne. Sa posture



Fig. 6 : *Le Lion* © Bibliothèque nationale de France

dans le *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1718, 2e éd., t. 2, p 486.

149 « Se dit aussi, d'un morceau de bois plat, & d'une plaque de cuivre où l'on a gravé quelques figures pour en tirer des estampes. Une planche de bois. Une planche de cuivre bien gravée, mal gravée », d'après le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 250.

150 « L'Art de graver. S'adonner à la gravure », « Imprimer quelque trait, quelque figure avec le burin, sur du cuivre, du marbre &c. Il y a plusieurs manières de graver. On grave au burin. On grave à l'eau forte », d'après le *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, p. 539.

151 « L'image que l'on tire d'une planche de cuivre, ou de bois qui est gravée. Belle estampe, estampe bien noire, bien nette, bien tirée », d'après le *Dictionnaire de l'Académie française, op. cit.*, p. 402.

152 Leclerc Georges-Louis, comte de Buffon est élu en 1753 à l'Académie française où il présente un discours de réception sur le *Style est un chef-d'œuvre*.

153 Paradis Swann, « Les descriptions animalières dans l'Histoire naturelle de Buffon entre le vraisemblable de l'écrivain et le véritable du savant », dans *La revue Analyses*, vol. 9, nº 1, 2014, p. 181.

154Leclerc Georges-Louis, comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, t. 4, Paris, Imprimerie Royale, 1753.

hiératique, comme statufiée, joue un rôle subalterne et s'incline devant le contenu des descriptions écrites par Buffon, véritables « tableaux d'histoire[155] » comme le souligne Denis Reynaud dans son livre *Pour une théorie de la description au 18ème siècle* où l'auteur suggère que ceux-ci sont composés de faits observés en différents lieux du monde et décrits par une autorité reconnue. Ces faits sont présentés de façon cohérente, didactique avec de multiples interprétations et comprenant des observations et des leçons de morales pouvant s'appliquer à la vie quotidienne. Ils sont exprimés dans un style agréable, selon un ordre « proprement impressionniste, grâce auquel l'écriture s'égale à la peinture et la dépasse, puisque le peintre ne peut représenter que ‶l'action du moment″, tandis que l'écrivain dispose du temps ». En cela, la planche savante ne fait pas écho à notre recherche qui s'intéresse à l'animal comme à un être animé où l'illustration de ses attitudes et expressions est le gage d'un art vivant. Considérons l'individu décrit par Daubenton : « J'ai vu en 1757, au combat du Taureau à Paris, un grand lion d'Afrique dont les dimensions sont rapportées dans la table suivante[156] » **(fig. 7, voir illustrations, vol. 2 p. 14).** La bête gravée est sans doute morte et empaillée, *l'Histoire naturelle* ne donne à aucun moment l'image vive de l'animal. S'inspirer du vivant pour rendre le mouvement en peinture, c'est restituer une composition vivante.

Bien qu'elle soit spécialisée dans le genre de la nature morte[157], Marie-Thérèse Vien (1738 - 1805) peignant en 1763 *Deux pigeons sur une branche d'arbre* **(fig. 8)** apporte une nouvelle approche pour notre étude. Elle travaille pour un naturaliste, mais contrairement aux planches d'histoire naturelle des autres savants, sa touche insuffle de la vie aux deux oiseaux. Rappelons qu'étymologiquement le mot animal vient du latin *animalis, anima* « air, souffle, âme ». Dans cet exemple, sa manière de représenter le plumage restitue le côté léger et vaporeux des plumes, comme soulevées par un souffle d'air. L'attitude des deux spécimens évoque de la passion, et la posture n'est pas un simple profil normé. L'artiste déplace les bornes de l'illustration purement scientifique afin de représenter un animal plein de vie. Les deux oiseaux ne sont pas

---

[155] Reynaud Denis, « Pour une théorie de la description au 18e siècle », dans *Dix-Huitième siècle*, 1990, p. 366. L'auteur suggère que les « tableaux d'histoire » sont composés des faits observés aux confins du monde, relatés par une autorité reconnue, présentés de manière cohérente, didactique avec moult interprétations, parsemés d'observations et de leçons morales applicables à la vie de tous les jours, exposés dans un style agréable, selon un ordre « proprement impressionniste, grâce auquel l'écriture s'égale à la peinture — et la dépasse, puisque le peintre ne peut représenter que ''l'action du moment'', tandis que l'écrivain dispose du temps ».
[156] Daubenton Louis Jean-Marie, « Description du lion », dans *Histoire naturelle*, Paris, Imprimerie royale, 1761, t. 9, p. 27.
[157] Sterling Charles, *La Nature morte de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Macula, 1985 (1ère éd. 1952), p. 2. L'historien de l'art spécialiste de la nature morte, donne la définition suivante : « Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. ».

uniquement des objets de connaissance et de savoir, ils dégagent une certaine sensibilité, ils sont représentés « vivants ». L'art se nourrit de la science. Une relation d'intérêt qui encourage de part et d'autres les liens entre découvertes anatomiques et représentations artistiques de l'animal. Les sciences ont été une ressource fondamentale pour dévoiler la nature des animaux, (ou bien leur âme, pour rester fidèles à l'étymologie du mot). L'appréciation esthétique idéalement recherchée dans la peinture se transpose dans l'espace de la découverte scientifique. La maîtrise technique du peintre puis aussi sa sensibilité d'artiste contribuent non seulement à la précision morphologique et à la reconnaissance possible de l'espèce par le spectateur, mais individualisent également l'animal : il ne l'appréhende pas uniquement par rapport à l'utilité qu'il peut avoir pour lui.



Fig. 8 : *Deux pigeons sur une branche d'arbre* © *RMN-Grand Palais*

Notre recherche devant s'interroger en M2 sur la place des différents participants annexes dans le processus de création d'image scientifique de l'animal vivant, particulièrement à celle des graveurs au service des savants, il nous paraît important de préciser que l'artiste peintre, lorsqu'il se déplace dans les ménageries, ne fait pas appel à des intermédiaires pour réaliser son œuvre ; il dessine sur le vif l'animal vivant, souvent dans plusieurs attitudes, et finit le projet dans son atelier. Le recours à une main étrangère est évité ; l'artiste imprime son talent dans le dessin et en garantit l'authenticité, même si le but de la représentation de l'animal vivant est seulement de faire voir. Malgré l'apparition en France d'animaux exotiques de plus en plus nombreux, l'observation d'après nature n'était pas facile à organiser ; « Buffon lui-même créa à cet effet une petite ménagerie dans sa propriété de Montbard, en Bourgogne, et dut mettre à contribution la Ménagerie de Versailles, de même que celle de Chantilly (propriété des princes de Condé)[158]», lieux privilégiés des peintres animaliers au siècle des Lumières.

[158] De Baere Benoît, « Représentation et visualisation dans L'Histoire naturelle de Buffon », dans *Dix-huitième siècle*, Paris, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, 2007, vol. 1, n° 39, p. 613-638.

1.2. LA MÉNAGERIE – DÉCOR « DE PLUMES ET DE GRIFFES[159] »

La présence de l'animal à la cour, du règne de Louis XIV (1643 à 1751) à celui de Louis XVI (1774 à 1792), témoigne de la relation entre la Ménagerie royale de Versailles[160] et la représentation de l'animal vivant au XVIIIe siècle. Non seulement, comme nous l'avons vu, elle admet l'étude de spécimens vivants exotiques[161] pour les illustrations scientifiques, mais aussi souscrit à l'inspiration des peintres qui viennent observer et de dessiner des modèles sur « sur le vif »[162]. Dans le cadre de notre recherche, cette nouvelle iconographie doit être interrogée pour comprendre comment les artistes, par le fait de peindre ou dessiner des animaux vivants d'après nature[163], présument déjà les tendances picturales qui se développeront sur ce thème au siècle des Lumières.


Fig. 9 : *Vue et perspective du salon de la ménagerie de Versailles © Bibliothèque nationale de France*

À Versailles, l'animal est roi[164]. Exotique ou domestique, il peuple la Ménagerie de Versailles **(fig. 9)**. Sa présence se retrouve également dans les peintures exécutées *in situ* qui ornent l'intérieur des bâtiments – citons les tableaux de Nicasius Bernaerts[165] qui embellissent le Salon octogone[166] mais aussi dans les décors

[159] Muret Annaëlle, « Les animaux du roi. Spectacle de plumes et de griffes », dans *Dossier de L'Art*, Dijon, Faton, 2012, n° 194, p. 35.
[160] La Ménagerie est construite entre 1662 et 1664. Un projet de Louis XIV à Versailles qui y voit un geste de prestige indissociable de l'image qu'il veut donner de lui-même.
[161] Les savants de l'Académie des sciences et du Jardin du roi disséquaient publiquement les animaux de la ménagerie. Nous l'avons abordé avec la description anatomique du lion faite par Daubenton pour l'*Histoire naturelle* des animaux par Buffon, puis avec Daubenton.
[162] La ménagerie royale à Versailles permet à quelques peintres d'étudier des animaux – sur le vif, d'après le modèle vivant, d'après nature – de préciser les connaissances anatomiques des espèces sans négliger pour autant les connaissances recueillies par les naturalistes.
[163] Une partie des dessins pris sur le vif sont retravaillés après-coup, dans le but de compositions picturales, plus importantes.
[164] Louis XIV réfute l'automatisme animal défendu par la vision cartésienne de Descartes.
[165] Bernaerts Nicasius, peintre animalier flamand (1620-1678) vient travailler en 1660 à la Cour de France dans l'atelier du peintre Charles Le Brun et est chargé de peindre les divers animaux de la Ménagerie. Il est reçu à l'Académie de peinture avec le morceau de réception « Plusieurs pièces de gibier mort gardé et défendu par des chiens ».
[166] La Ménagerie de Versailles accueille dès 1664, les volatiles, les animaux domestiques et sauvages. Elle est centrée autour d'un bâtiment octogonal couvert par un dôme en ardoise. À l'étage, le salon octogonal permet d'admirer les animaux isolés dans sept cours séparées par des grilles.

de la tenture des *Mois* ou *Maisons royales*[167] **(fig. 10, voir illustrations, vol. 2 p. 15)** inspirés des réalisations du peintre Pieter Boel[168]. Notre recherche ne peut pas faire l'impasse sur ces deux artistes d'origine flamande même s'ils précèdent ceux du XVIIIe siècle, car ces deux portraitistes d'animaux sont de « véritables initiateurs[169] » pour le genre animalier français. Il n'est pas impossible que Bernaerts soit l'un des premiers peintres à travailler pour la Ménagerie – il crée soixante-et-un tableaux[170] représentant des espèces animales différentes, tandis que Boel collabore activement aux cartons de tapisseries des Gobelins, sous la direction de Charles Lebrun[171], et devient peintre du Roi. La méthode de travail des deux artistes pose, à l'aube du XVIIIe siècle, la question de *l'ad vivum*[172] – d'après le modèle vivant, d'après nature, sur le vif – annotations que l'on trouve aussi (comme nous l'avons noté dans le sous-chapitre 1) dans les planches des traités de zoologie[173]. Toutefois, comme nous l'avons vu, les illustrations sont souvent le résultat d'une observation écrite d'après le modèle vivant et non d'une représentation au naturel, contrairement aux œuvres de Bernaerts et Boel qui semblent reproduire une réalité animale croquée sur le vif. La peinture à l'huile *Autruche*[174] **(fig. 11)** de Bernaerts, retient la manière



Fig. 11 : *Étude d'Autruche* © 1994 RMN-Grand Palais

[167] Créée en 1662 par Colbert, la Manufacture Royale des Gobelins doit fournir les œuvres destinées à meubler les demeures royales et servir de cadeaux diplomatiques. Les pièces des *Maisons ro*yales (1668-1683) présentent les douze mois de l'année, encadrés par un portique d'architecture où figurent des animaux de la Ménagerie royale de Versailles.

[168] Boel Pieter, artiste flamand, peintre ordinaire de Louis XIV et surtout l'un des artistes animaliers les plus originaux et les plus virtuoses de son temps.

[169] Mantz Paul, « Salon de 1859 », dans *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, J. Claye, 1859, t. 2, p. 350. L'auteur cite : « La Flandre eut cette audace lorsque, sous Louis XIII, elle nous montra ce qu'elle savait faire dans le paysage, elle nous apprit en même temps à peupler de vivantes créatures les solitudes et les prairies. Sous ce rapport, les amis de Rubens furent pour notre école de véritables initiateurs ».

[170] Brejon de Lavergnée Arnauld, Foucart Jacques et Reynaud Nicole, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I, Écoles flamandes et hollandaise,* Paris, Réunion des musées nationaux, 1979, p. 24-25.

[171] Charles Le Brun (1619-1690) devient le premier peintre du Roi en 1662. Fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, il est nommé directeur de la Manufacture royale des Gobelins en 1663. Le Brun s'applique à la physiognomonie ou l'évaluation du caractère humain à travers l'étude des traits physique.

[172] Dans le dialogue sur la double signification des amitiés (utilitaires ou politiques / sentimentales ou passionnelles) Cicéron (106-43 av. J.-C.) écrit en 44 av. J.-C. : « Ad vivum reseco » ou couper jusqu'au vif, jusqu'à la chair vivante (CIC. *Laelus de amitici,* chap. 18) voir Leclerc Joseph-Victor, *Œuvres complètes de M. T. Cicéron,* Traduites en français, Paris, Lefèvre Libraires, 1721, t. 28, p. 116 ; « En termes de peinture : peindre *Ad vivum* ou *peindre sur le vif*, peindre d'après le modèle vivant. » voir Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Hachette, 1932-1935, 8e éd., t. 2, p. 725.

[173] « C'est la partie de l'Histoire naturelle qui a pour objet les animaux » Voir Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve Bernard Brunet, 1762, 4e éd., t. 2, p. 967.

[174] Bernaerts Nicasius, *Autruche*, 1664-1668, Huile sur toile, 90 x70 cm, Montbéliard, musée des Ducs de Wurtemberg, dépôt du musée du Louvre, inv. 1626

frontale et le paysage sobre utilisés pour les dessins d'histoire naturelle ; toutefois en ce qui concerne la posture, tout en elle est noble et gracieux. Les plumes de l'animal ont un aspect gonflant et duveteux, et son regard fixe, particulièrement intimidant, le rend unique, irréductible aux autres individus. La qualité des représentations détaillées et à l'échelle semble témoigner, d'une part, de la réalisation de ce « portrait[175] » directement à partir d'animaux vivants *in situ* et d'autre part, de son utilisation à des fins décoratives de la ménagerie. Cependant, la nouvelle écrite par Madeleine Scudéry[176] (1607-1701) sur sa visite à la ménagerie en 1669, accorde aussi aux animaux peints par Nicasius une fonction éducative :

> […] on entre dans un grand cabinet à huit face (une référence au Salon octogone), qui a sept croisées, et un corridor de fer doré au-dehors, qui règne tout à l'entour. De ce corridor on voit sept cours différentes, remplies de toutes sortes d'oiseaux et d'animaux rares. Leurs peintures sont dans le cabinet, comme pour préparer à ce qu'on va voir, ou pour en faire souvenir après l'avoir vu[177].

En réalisant une comparaison visuelle, sur le plan esthétique, de deux tableaux peints de même animaux, celui peint par Nicasius, l'autre par son compatriote Pieter Boel, l'observation qui est faite en nous attardant par exemple sur la toile de Boel *Triple étude d'une autruche*[178] **(fig. 12, voir illustrations, vol. 2 p. 16),** permet de considérer cette œuvre plus représentative de la vie et de la sensibilité animale. La facture est rapide, peu descriptive et les figures fragmentaires sont plus ou moins esquissées. L'arrière-plan sombre et indistinct révèle les attitudes animales qui paraissent éphémères, en conséquence sûrement saisies sur le vif. L'animal vivant n'est pas qu'une image fixée, il reflète une impression de naturel et de vivacité[179]. De ce fait, l'animal vivant commence à dépasser la représentation du simple modèle décor de la composition, et Emmanuelle Héran[180] précise : « Quand on regarde des tableaux anciens, on ne sait vraiment si l'on a affaire à la représentation d'un spécimen – ce qui est le propre du discours naturaliste – ou au portrait d'un individu[181] » L'intérêt pour l'animal en tant

[175] Louis XIV commande à François Desportes des peintures de ses chiens favoris. Les animaux représentés sont le sujet de la composition, il sont identifiés et montrés pour eux-mêmes dans toute leur singularité.
[176] Première femme primée par l'Académie Française, Madeleine de Scudéry est une des romancières du courant précieux du 17ème siècle.
[177] Scudéry Madeleine de, *La promenade de Versailles : dédiée au roi*, Paris, Claude Barbin, 1669, p. 95.
[178] Boel Pieter, *Triple étude d'une autruche*, 1675, Huile sur toile, 95 x 115 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 3970.
[179] « Boel appartient déjà à une autre génération ; il est du temps où l'école flamande va perdre sa fleur de vie et ses fraicheurs de colorations, il cherche surtout la vigueur » Voir Paul Mantz, « La Galerie de M. Maurice Cottier » dans la *Gazette des Beaux-Arts : Courier européen de l'art et de la curiosité*, Paris, Benoit, 1872, t. 5, p. 379-380.
[180] Héran Emmanuelle est conservatrice en chef au Musée du Louvre en charge du patrimoine des jardins.
[181] Fayol Armelle, « Entretien avec Emmanuelle Héran, commissaire de l'exposition Beauté Animale », dans *Dossier de l'Art*, n°194, 2012, p. 5.

qu'être vivant singulier s'accentue avec Alexandre-François Desportes[182], élève de Nicasius, qui marque au siècle des Lumières, avec Jean-Baptiste Oudry[183], une variation de la représentation de l'animal vivant comme sujet sensible avec toute sa particularité : « […] l'on passe d'une approche cartésienne de la nature animale à une évolution du statut de l'animal qui est désormais de plus en plus perçu comme le miroir de l'homme[184] » (analysé dans la sous-partie 3 du présent chapitre). De ce fait, à travers le pinceau et le crayon, les artistes du XVIIIe siècle mettent en scène l'animal vivant sur le mode humain, « mais un animal ancré dans une époque et révélateur de la versalité du goût, bref, un animal culturel[185] ». Le *Tigre marchant de profil, à droite* **(fig. 5, voir illustration vol. 2 p. 13)** illustre un animal en mouvement, avec un pelage rendu précisément, une réplique à l'identique du caractère farouche de ce fauve ; le tableau montre un animal dessiné rapidement sur le vif, qui arpente avec nonchalance sa cage et que le spectateur peut avoir envie de caresser. À l'inverse, Oudry peint *Léopard*[186] ou *Tigre*[187] *male en colère*[188] **(fig. 13)**. Il est à noter que le tableau d'Oudry est basé sur une étude[189] (fig. 14) dessinée rapidement à la craie noire sur le vif à la ménagerie de Versailles. L'attitude féroce, capturée dans le dessin, est fidèlement transférée dans la peinture. Le corps de l'animal est tordu. Ses dents paraissent prêtes à mordre. La queue, éclairée par des rehauts de blancs, ressemble à un serpent en position d'attaque. La mise en


Fig. 13 : *Léopard en colère*

---

[182] Desportes Alexandre-François (1661-1743) est nommé par Louis XIV peintre de sa vénerie, il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en tant que « peintre d'animaux » en 1699 pour l'huile sur toile : *Portrait de l'artiste en Chasseur*.

[183] Oudry Jean-Baptiste (1686-1785) est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme peintre d'histoire en 1719 pour son morceau de réception : *L'Abondance avec ses attributs*. Ordre lui est donné en 1728 de suivre les chasses de Louis XV.

[184] *Le portrait animalier aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Karen Chastagnol, cat. exp., Paris, musée de la Chasse et de la Nature, oct.2021-mars 2022, Paris, 2021.

[185] Héran Emmanuelle, « L'animal est un sujet », dans *Beauté animale*, Paris, RMN, 2012, p. 17.

[186] Oudry Jean-Baptiste, *Léopard*, 1741, huile sur toile, 131x160 cm, Schwerin (Allemagne), Musée Staatliches.

[187] Selon le naturaliste Daubenton au XVIIIe siècle le terme *tigre* est souvent mal employé : « […] Ces trois espèces sont la *Panthère*, l'*Once* et le *Léopard*, lesquelles non seulement ont été prises les unes pour les autres par les Naturalistes, mais même confondues avec les espèces du même genre qui se sont trouvées en Amérique. Je mets à part pour le moment présent ces espèces que l'on a appelées indistinctement *tigres, panthères*, l*éopards*, dans le nouveau monde […] » voir *Œuvres complètes de Buffon avec des extraits de Daubenton et la classification de Cuvier: ornées de cinq cents sujets coloriés*, Paris, Adolphe Delahays, 1856, t. 7, p. 239.

[188] Jean-Baptiste Oudry écrit le 25 mars 1750 au secrétaire du duc de Mecklembourg-Schwerin, Christian Ludwig II, qui désire acheter des tableaux de l'artiste pour décorer son château. Dans cette lettre Oudry intitule son œuvre : *Un tigre male en colère.*

[189] Oudry Jean-Baptiste, *Étude pour un léopard*, 1740. Pierre noire sur papier bleu, 29,5 × 33,5 cm, Schwerin, Staatliches museum, inv. 1172.

scène est théâtrale mais naturelle ; elle a demandé beaucoup de patience à l'artiste pour croquer le modèle vivant. Toutefois, les détails de l'environnement existant sont supprimés – les murs, les cages de la ménagerie – ils sont souvent remplacés par des décors neutres qui doivent, comme l'écrit Oudry dans la lettre de 1750 citée plus haut, « faire valoir les animaux ». Il est le seul peintre à parler de techniques picturales dans ses deux conférences à l'Académie en 1749 et 1752 comme nous l'analyserons plus loin dans la partie 3. L'interprétation de la technique picturale d'Oudry et d'une partie de celle de ses contemporains, en confrontation avec les écrits théoriques sur la peinture du XVIIIe siècle, montrera comment les artistes cherchent à exprimer le plus vivant possible des animaux dans leurs œuvres.

En outre, nous retenons dans cette partie que les animaux représentés sont réellement ceux visités par les artistes à Versailles. La détention d'animaux exotiques, curieux et rares à la ménagerie, permet aux peintres « d'observer avec un regard vide de référence[190] » comme l'indique Eric Baratay[191], favorisant dans ce sens une certaine liberté d'exécution, et de représenter la précision de l'anatomie, de la couleur, mais aussi de la sensibilité animale perçue. Bien que Desportes et Oudry soient les plus sollicités de leur époque dans la représentation picturale des bêtes, d'autres artistes aussi s'intéressent évidemment aux animaux : par exemple, Jean-Jacques Bachelier[192] qui reçoit les commandes animalières royales après la mort d'Oudry. D'autres peintres tels Christophe[193] et Jean-Baptiste[194] Huet (dont le nom est aussi connu à la cour comme celui d'une famille de parfumeurs) illustrent le rapprochement décisif de l'homme et de l'animal au XVIIIe siècle, période au cours de laquelle la réévaluation philosophique de l'animalité - celle-ci se définissant comme étant : « L'ensemble des attributs et des facultés qui distinguent l'animal, qui lui sont propres » [195] enclenche une nouvelle vision artistique de l'image de l'animal vivant.

---

[190] Baratay Éric, « Des naturalistes dans les cages : l'exemple de Claude Perrault (1613-1688) », dans Fabrice Guizard et Corinne Beck(dir.), *La bête captive au Moyen Age et à l'époque moderne*, Amiens, Ancrage université, 2012, p. 163-176.

[191] Éric Baratay, né le 5 février 1960, est un historien français, spécialiste de l'histoire des relations hommes-animaux, principalement du XVIe au XXIe siècles.

[192] Bachelier Jean-Jacques (1724-1806) est admis à l'Académie royale de peinture et sculpture en 1752 en tant que peintre de fleurs et obtient le titre de peintre d'histoire en 1763.

[193] Christophe Huet (1700-1759) développe son propre style animalier, moins flamand et moins solennel, mais aussi plus décoratif. Oiseaux, singes et félins de la ménagerie ont inspiré le peintre au service de la manufacture de porcelaine tendre de Chantilly.

[194] Jean Baptiste Huet (1745-1811) est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en qualité de peintre d'animaux en 1769, avec un morceau figurant un combat d'animaux, *Un dogue se jetant sur des oies*.

[195] Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, s. n., 1835, 6e éd., t. 1, p. 76.

1.3. ENTRE ANIMALITÉ ET HUMANITÉ : AUX TEMPS DES LUMIÈRES, LE VISAGE DE L'ANIMAL VIVANT

Dans son acception première, l'animalité caractérise les êtres pourvus d'une « anima[196] », d'un souffle vital. Elle se rapporte à l'ensemble des êtres que l'on regroupe dans le règne animal, y compris l'homme. Ce n'est que depuis le XVIIIe siècle que l'on entend, dans l'art, ce terme dans un sens métaphorique. Se préoccuper de l'animal, c'est aussi avoir la possibilité de pouvoir interroger la place de l'humain dans le monde des vivants. Certaines qualités attribuées aux animaux sont comparées par analogie à la physionomie[197] du visage humain. Une méthode d'analyse aussi appelée « physiognomonie[198] zoologique[199]» qui s'inspire des écrits d'Aristote[200] en 343 av J.-C., traduits par le philosophe Jules Barthélémy-Saint-Hilaire[201] :

> §25. […] Les uns sont doux et ne s'irritent presque jamais ; ils ne résistent pas ; tel est le bœuf. D'autres, au contraire, sont enclins à la fureur, à la résistance ; et l'on ne peut rien leur apprendre ; tel est le sanglier. Ceux-ci sont prudents et craintifs, comme le cerf et le lièvre ; ceux-là sont vils et traîtres, comme les serpents. D'autres sont nobles, courageux et fiers, comme le lion. D'autres sont franchement féroces et rusés, comme le loup[202].

À l'aube du XVIIIe siècle, Charles Le Brun met en image dans les dessins[203] « le portrait psychique complet d'un homme à partir des particularités physiques immédiatement lisibles et évidentes chez l'animal[204] »[205].

---

[196] Gaffiot Félix, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934, p. 127.

[197] « L'art de juger par l'inspection des traits du visage, quelles sont les inclinations d'une personne. *Par les règles de la physionomie, on juge que cet homme est vicieux*. » voir Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Imprimeur ordinaire du Roi, 1718, 2e éd., t. 2, p. 266.

[198] « La physiognomonie consiste à retrouver dans les physionomies humaines des parentés animales et à en inférer le caractère », Boris Cyrulnik, *Si les lions pouvaient parler*, Paris, Gallimard, 1998, p. 171.

[199] « Dans les *Physiognomonica*, le pseudo-Aristote proposait trois méthodes d'analyse physiognomonique : la méthode anatomique qui déduit le caractère à partir de l'apparence physique et des expressions, la méthode zoologique qui fait un parallèle entre l'homme et l'animal, la méthode ethnologique qui fait un parallèle entre les races humaines et les peuples. », voir Patricia Blackburn, « La technique physiognomonique de J.K. Lavater et son influence sur le personnage de roman », mémoire de l'Université du Québec à Montréal (dir. Lucie Desjardins), 2008, p. 42.

[200] Aristote est un philosophe grec du IVe siècle av. J.-C. Il axe l'*Histoire des animaux* autour de la biologie générale des animaux, une œuvre principalement descriptive sur la vie des différents groupes d'animaux considérés.

[201] Barthélémy-Saint-Hilaire Jules (1805-1895) est un homme politique, philosophe et spécialiste d'Aristote.

[202] Barthélémy-Saint-Hilaire Jules, *Histoire des animaux d'Aristote,* Paris, Hachette, 1883, t.1, vol. 1, p. 347-348.

[203] « Charles Le Bun exécute quelque 250 dessins confrontant hommes et animaux » voir, Bénédicte Gady, Nicolas Milovanovic (dir.*), Charles Le Brun le peintre du roi soleil*, Lens, musée du Louvre-Lens, 2016, p. 11.

[204] Voir le syllogisme de la méthode zoologique, « […] en chaque espèce animale l'anatomie correspond aux propriétés psychiques ; or les traits caractéristiques de ces anatomies se retrouvent chez l'homme ; donc l'homme qui possède les mêmes traits a des propriétés psychiques analogues. », Giambattista Della Porta, *De humana Physiognomia*, Vico Equense, Josephus Cacchius, 1586.

[205] Zucker Arnaud, *La physiognomonie antique et le langage animal du corps*, dans *Rursus*, Nice, 2006/1, p. 2, https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/rursus.58

Il utilise pour cela, une méthode de démonstration géométrique qu'il considère susceptible de déterminer le caractère de chaque animal, et par transposition, celui des humains qui leur ressemblent. Il ne s'agit pas, dans ce mémoire, d'approfondir ce sujet, mais en revanche de nous



intéresser au résultat final et à l'analyse du statut de l'animal. Les planches *Deux têtes de lion*[206] et *Trois têtes d'hommes en relation avec le lion*[207] **(fig. 15)** mettent en scène un fauve inspiré des ébauches[208] saisies sur le vif à la Ménagerie de Versailles de Pieter Boel. La cruauté (les babines sont retroussées et les dents bien visibles) et le caractère dominateur transparaissent dans la tête de face et de profil de l'animal, attribuant au lion une force majeure. Le modelé et le traitement graphique des deux dessins sont



fig. 15 : Trois têtes d'homme en relation avec le lion

soignés et identiques, ce qui accentue la ressemblance. Les yeux placés sur une même ligne attirent l'attention. Le regard attentif et luisant est révélé par des rehauts de blanc et un trait de pierre noire plus appuyé pour indiquer le volume. L'image reflète un animal vivant humanisé, une orientation qui participe à une autre manière de penser la nature humaine, où s'assemblent et s'opposent à la fois humanité et animalité. Des traces de cette orientation se repèrent dans l'*Histoire des animaux* d'Aristote :

> Dans la plupart des animaux autres que l'homme, il se montre aussi des traces des facultés diverses de l'âme, qui se manifestent plus particulièrement dans l'espèce humaine. Ainsi, la facilité à se laisser dompter et la résistance sauvage, la douceur et la méchanceté, le courage et la lâcheté, la timidité et l'audace, la colère et la ruse, sont dans beaucoup d'entre eux autant de ressemblances, […]. Tantôt la différence est du plus au moins des animaux à l'homme, ou de l'homme à bon nombre d'animaux, certaines de ces qualités prédominant dans l'homme et certaines autres prédominant, au contraire, dans l'animal[209].

[206] Le Brun Charles, *Deux têtes de lion*, *l'une de face l'autre de profil*, pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, mis au carreau à la pierre noire, 18,6 x 31,8 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28155.

[207] Le Brun Charles, *Trois têtes d'homme en relation avec le lion*, pierre noire, plume et encre noire, lavis gris et gouache blanche, mis au carreau à la pierre noire, 21,7 x 32,7 cm, vers 1668-1678, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 28156.

[208] Voir les différentes études de lion – Inv.19404, 19406, 19409, 19410, 19536, 19578 – conservées au musée du Louvre au service des Arts graphiques. Elles servent à Pieter Boel pour peindre : *Études de lionnes,* huile sur toile, 71,2 x 92,2, entre 1668-1674, Lille, musée des Beaux-Arts, inv. 4016.

[209] *Id.*, *Histoire des animaux d'Aristote*, Paris, Hachette, 1883, t. 3, vol. 8, p. 12-13.

Ces catégorisations prennent une double voie complémentaire de deux moyens de représentation, l'un créé sur l'image comme nous l'avons vu plus haut, l'autre sur le texte. Dans une conférence[210] sur l'*Expression des passions* à l'Académie de peinture, Le Brun aborde une étape qu'il juge importante dans la réalisation d'un tableau qui consiste à donner à ses personnages non seulement une forme de vie, mais une véritable âme :

> Elle [l'expression] est nécessaire & entre dans toutes les parties de la Peinture, & un Tableau ne saurait être parfait sans l'Expression ; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps ; que des figures semblent avoir du mouvement, & tout ce qui est feint parait être vrai. Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessein ; elle doit encore être dans la représentation des paysages, & dans l'assemblage des figures[211].

Ce discours nous renvoie à l'étymologie du mot animal – ainsi qu'il est évoqué en introduction du chapitre – un être qui a une forme et même une « âme sensitive ». À l'instar de Le Brun, l'animal vivant de Jean-Gaspard Lavater[212] n'est plus un simple objet de connaissance comme cela a été analysé (voir « Le savant artiste et le peintre animalier »), il devient le « miroir » de l'homme, son illustration questionne le spectateur sur sa propre nature et bouleverse la domination de l'humain sur le monde animal. La bête vivante prend de la singularité par cette nouvelle approche, au même titre que l'homme. Son étude tant artistique que littéraire mérite attention. L'âme animale existe, elle est matérielle[213] selon Denis Diderot[214] et de nature équivalente à l'âme humaine ; il l'affirme du reste dans l'article « Bête » de son Encyclopédie : « Assurer qu'elles [les bêtes] n'ont point d'âme, et qu'elles ne pensent point, c'est les réduire à la qualité de machines ; à quoi l'on ne semble guère plus autorisé qu'à prétendre qu'un homme dont on n'entend pas la langue est un automate[215]. » Voilà ici une notion qui, au cœur du débat

---

[210] Le procès-verbal de la séance du 7 avril 1668 indique une intervention de Le Brun sur l'*Expression* : « la Compagnie a prié M. Le Brun de continuer ce qu'il a proposé dans la conférence d 'aujourd'hui », voir Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Beaux-Arts édition, t. 1, p. 329-330.

[211] Le Brun Charles, *Conférence sur l'Expression Générale et Particulière des Passions*, Amsterdam, Picart, 1698, p. 2-3. Il ne reste pas de traces manuscrites sur la vraie doctrine de Le Brun. Ainsi les auteurs cités ont peut-être interpellé leurs propres opinions dans les extraits utilisés pour nos références.

[212] Lavater Jean Gaspard (1741-1801) théologien rendu célèbre par *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe (Fragments physionomiques, pour promouvoir la connaissance et l'amour de l'humanité*) publié à Leipzig en 1775 (Tome 1) et 1776 (Tome 2), dans lequel il expose et développe les théories physiognomoniques

[213] Selon le dictionnaire de l'Académie française, le matérialisme (doctrine philosophique) rejette tout principe spirituel (retrait du pouvoir religieux) et n'admet pour seule réalité que la matière. Pour Diderot, l'âme est matérielle et elle est liée au corps. Ainsi, tout ce qui se passe dans l'âme se retrouve sur le visage de l'individu.

[214] Philosophe des Lumières, Denis Diderot (1713-1784) apporte son érudition dans *L'Encyclopédie*, sur laquelle il a travaillé pendant plus de 20 ans

[215] Voir l'article « Bête », Diderot et D'Alembert, *L'Encyclopédie*, éd. 1, Paris, Briasson, 1751, t.2, p. 214-216.

chez Diderot, conduit à la question de la sensibilité telle qu'elle puisse être l'une des propriétés de la matière. Citons un extrait de son entretien avec d'Alembert[216], au cours de l'été 1769 :

> DIDEROT. - […] Qu'est- ce que cet œuf ? une masse insensible avant que le germe y soit introduit ; et après que le germe y est introduit, qu'est-ce encore ? […] D'abord c'est un point qui oscille, un filet qui s'étend et qui se colore, de la chair qui se forme ; un bec, des bouts d'ailes, des yeux, des pattes qui paraissent ; une matière jaunâtre qui se dévide et produit des intestins ; c'est un animal. Cet animal se meut, s'agite, crie ; j'entends ses cris à travers la coque ; il se couvre de duvet ; il voit ; la pesanteur de sa tête, qui oscille, porte sans cesse son bec contre la paroi intérieure de sa prison ; la voilà brisée ; il en sort, il marche, il vole, il s'irrite, il fuit, il approche, il se plaint, il souffre, il aime, il désire, il jouit ; il a toutes vos affections ; toutes vos actions, il les fait. […] ; mais on en conclura contre vous qu'avec une matière inerte, disposée d'une certaine manière, imprégnée d'une autre matière inerte, de la chaleur et du mouvement, on obtient de la sensibilité, de la vie, de la mémoire, de la conscience, des passions, de la pensée[217].

Nous voyons que l'animal-machine de la théorie cartésienne devient un animal animé doué de sensibilité, même si son portrait sert plus à distinguer l'homme de l'animal qu'à connaître celui-ci. Ce qui, d'ailleurs, est perçu comme tel par Lavater ; lisons par exemple ce qu'il écrit dans *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* : « Ajoutons que dans les modèles du beau idéal, où apparaît dans toute sa plénitude la physionomie de tout ce que la nature de l'homme a de plus noble, de plus élevé, de plus caractéristique, rien ne rappelle l'idée de la vie animale, ni les besoins, ni la faiblesse de l'humanité [218]. » Et il ajoute : « À mesure que l'on s'éloigne de l'homme, la sensibilité décroît, est répandue avec moins d'uniformité, plus resserrée, plus locale, plus exclusivement employée dans l'exercice d'une vie purement animale et nutritive [219]. » Ce point de vue n'est pourtant pas partagé par la société cultivée du XVIIIe siècle, car cette époque rencontre une réévaluation de la sensibilité, à la fois morale-et physique, en tant que sensorialité. En 1755, le philosophe Jean-Jacques Rousseau[220] déclare :

> « Il semble, en effet, que si je suis obligé de ne faire aucun mal à mon semblable, c'est moins parce qu'il est un être raisonnable que parce qu'il est un être sensible ; qualité qui, étant commune à la bête et à l'homme, doit au moins donner à l'une le droit de n'être point maltraitée inutilement par l'autre[221]».

---

[216] Philosophe des Lumières, Jean Le Rond, dit d'Alembert (1717-1783) participe avec Diderot à la création de *L'Encyclopédie*, ensemble de livres qui rassemble tout le savoir de son époque.
[217] Diderot Denis, « Entretien entre d'Alembert et Diderot, été 1769 », dans *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1875, vol 2, p. 115-116.
[218] *Ibid.* p. 108.
[219] Lavater Gaspard, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Shoell et Cie, 1806, p.81.
[220] Rousseau Jean-Jacques (1712-1778) est un collaborateur de l'*Encyclopédie* et un philosophe majeur des Lumières françaises.
[221] Jean Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes,* Amsterdam, Rey, 1755, p. 18.

Les animaux vivants trouvent une reconnaissance sur la base de leur sensibilité, qui va insuffler au genre animalier une nouvelle signification de leur représentation et un nouveau pouvoir émotionnel. Nous allons voir que cette humanisation des expressions animales se retrouve dans les œuvres des peintres animaliers du XVIIIe siècle. Les animaux vivants sont peints avec la justesse d'une émotion et d'une vérité qui sont l'aboutissement des études saisies sur le vif par l'artiste. Cette façon de le considérer va nous aider à comprendre sa présence dans la peinture de genre. Nous devons explorer la manière dont les peintres et autres artistes spécialistes de l'art pictural reflètent cette nouvelle perception des animaux. Mais, il est toutefois fondamental de ne pas apprécier et commenter ces œuvres avec notre vision contemporaine de l'animal. Il s'avère nécessaire que le regard et l'analyse s'imprègnent du contexte historique et langagier sur cette question.

2 LE GENRE ANIMALIER VU SOUS LE PRISME DES SOURCES ÉCRITES

> Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres[222].

Ces phrases, prononcées par André Félibien[223], conseiller honoraire de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667, exposent ce que l'on nomme la hiérarchie des genres[224]. Au bas de l'échelle, Félibien[225] situe la nature morte, qu'il fait suivre par la peinture de paysage et

---

222 Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard, 1668, préface, n.p.

223 Félibien André (1619-1695) devient membre fondateur de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1663. Par son poste, il exerce une grande influence sur la politique de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa nomination par Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) comme historiographe des Bâtiments du Roi en 1666, titre qui lui permet de suivre et d'établir les comptes rendus des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il publie en 1666, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, dédié à Colbert* » la publication deux par deux des dix volumes s'étendra jusqu'en 1688.

224 « Si les idées exposées dans la préface correspondaient vraisemblablement à l'opinion d'une majorité des Académiciens, on ne saurait toutefois leur attribuer ce texte de la plume de Félibien. […], l'Académie recevait tous les artistes qu'elle en jugeait dignes, quel que fût le type de sujets qu'ils représentaient », voir, Lichtenstein Jacqueline et Michel Christian, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, école nationale des beaux-arts, t. 1, vol. 1 (1648-21681), p. 15-16.

225 Selon le procès-verbal du 20 avril 1669, Félibien est blâmé pour ne pas avoir retranscrit la pensée des auteurs, « Il (Colbert) a témoigné de sa satisfaction et, sur ce qui lui a été remontré qu'il avait été fait quelque méprise dans l'imprimé des Conférences que Monsieur Félibien a mis au jour, il a confirmé l'arrêté du 26 mai 1668, ordonnant que ledit imprimé sera examiné par l'Académie pour corriger les défauts qui s'y pourront rencontrer et qu'à l'avenir monsieur Félibien ne fera point imprimer des dite Conférences […]. » voir Montaiglon Anatole (de), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875, t. 1, p. 339.

la représentation des animaux vivants. La représentation de l'homme est placée plus haut, mais dans ce cas il ajoute : « Néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, […]. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs, ensemble ; il faut traiter l'histoire d'histoire[226] et la fable[227]. » L'emploi du mot « vivant » est explicite – ce qui est vivant est supérieur à ce qui est inanimé, il en découle que la valeur d'un tableau n'est pas déterminée en premier lieu par sa qualité d'exécution mais par le type de sujet figuré qui peut être considéré comme plus ou moins noble, et qui détermine le genre.

Tout au long de cette partie, nous allons démontrer l'émergence et la justification du genre pictural « animalier [228]» du temps de l'Académie royale de peinture, au XVIIIe siècle. Notre recherche va brièvement aborder la théorie des genres avant de nous intéresser plus spécifiquement aux étapes et aux facteurs de la reconnaissance progressive de la peinture animalière. Nous devons également, pour comprendre l'intérêt porté à l'animal vivant à une autre époque que la nôtre, ne pas négliger l'analyse du vocabulaire qui ne peut être étudié hors de sa réalité sociale, artistique, littéraire et politique.

Pour ce faire, nous utilisons une base de documents de typologie variée : dessins, aquarelles, peintures pour les sous-parties 2.1 et 2.3, sources imprimées pour la partie 2.2. Nous ne pouvons prétendre avoir identifié et collecté l'intégralité des représentations et des écrits sur l'animal vivant au siècle des Lumières. Ajoutons aussi que notre recherche, d'une part ne s'accommode pas seulement des études disponibles sur la peinture animalière : celles-ci étant peu nombreuses et monographiques ; et d'autre part, elle n'amène de réflexion que sur des œuvres du corpus majoritairement peintes par des artistes académiciens.

2.1. LA PEINTURE ANIMALIÈRE À LA CROISÉE DES GENRES EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

Au XVIIIe siècle, les animaux vivants introduits dans la Ménagerie royale servent non seulement de modèles aux artistes et d'objets d'études aux scientifiques, mais ils participent aussi à l'origine de l'élaboration de la peinture animalière française. Cette genèse est liée également aux des artistes flamands, Nicasius Bernaerts (1620-1678) et Pieter Boel (1622- 1674), dont les toiles d'animaux vivants réalisées d'après nature à Versailles inspirent

[226] Le sujet de la peinture d'histoire est tiré de la fable ou de l'histoire : la peinture religieuse, la peinture mythologique et la peinture de bataille en font partie.
[227] Félibien André, *op.cit.* préface, n.p.
[228] « Animalier (a-ni-ma-lié), Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux », voir Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, vol. 1, p.148.

par la suite certains peintres animaliers français, de Alexandre-François Desportes (1661-1743) à Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), et Jean-Jacques Bachelier (1724-1806). Les œuvres de Nicasius rendent compte d'une transition entre les dessins d'histoire naturelle et la peinture animalière. Le matériel change mais l'artiste privilégie la manière frontale, nette et précise, quasi scientifique – comme cela a été analysé dans le sous-chapitre 1.2 *La Ménagerie – Décor de « plumes et de griffes »* – pour représenter l'animal, également illustré par le portrait de l'exotique *Cerf du Gange*[229] **(fig. 16)**. L'animal est peint dans une pose calme, le corps de profil, le regard tourné vers le spectateur, à l'exemple des portraits d'êtres humains. En arrière-plan, nous remarquons un fond paysager de caractère classique, comme dans les illustrations pour l'histoire naturelle, ce qui permet au visiteur d'appréhender au mieux l'anatomie de l'animal, avant ou après l'avoir observé de plus ou moins loin dans son enclos. Cet art animalier est encore mal défini, mais les études de Nicasius sont des sources d'inspiration pour son élève, Alexandre-François Desportes. Apprécié par Louis XIV, l'artiste désire une reconnaissance de ses pairs et décide de se présenter à l'Académie de peinture et de sculpture[230] :


fig. 16 : Cerf du Gange

> *Aujourd'hui, trente et unième May 1698*, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire, […].
>
> *Présentation du s. Desportes.* — La présentation du sieur Desportes a pareillement été agréée, après avoir pris les voix, et comme, parmi les ouvrages qu'il a fait voir à la Compagnie pour connaitre sa capacité, il y a des portraits et des tableaux d'animaux, avant de lui donner un sujet pour ouvrage de réception, l'Académie lui a donné huit jours pour délibérer sur lequel de ces deux talents il désire être reçu[231].

Nous constatons dans cette source textuelle que Desportes est agréé. Le document rapporte plus loin ceci : « … et a témoigné qu'il avait fait choix, pour talent sur lequel il serait reçu en

---

[229] Bernaerts Nicasius, *Cerf du Gange*, 1664-1668, Huile sur toile, 61,5 x 46 cm, Senlis, Musée de la Vènerie, inv. 1619.
[230] « L'Académie Royale de Peinture & de Sculpture de Paris doit sa naissance aux démêlés qui survinrent entre les Maîtres Peintres & Sculpteurs de Paris, & les Peintres privilégiés du Roi, que la Communauté des Peintres voulut inquiéter. Le Brun, Sarazin, Corneille, & les autres Peintres du Roi, formèrent le projet d'une Académie particulière ; & ayant présenté à ce sujet une requête au Conseil, ils obtinrent un Arrêt tel qu'ils le demandaient, daté du 20 Janvier 1648. », voir *l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*, 1751-1772, vol. 1, p. 56,
[231] Montaiglon Anatole (de), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, *1648-1793*, Paris, J. Baur, 1880, t. 3, p. 234.

cette Compagnie, de celui qui lui était le plus naturel, qui est celui de peindre des animaux […], de lui ordonner pour sujet de son ouvrage de réception d'y représenter un sujet de plusieurs animaux […], qu'il fera dans six mois[232] » . La commande : une peinture animalière de grand format de 190 sur 162 centimètres, exigée par les académiciens « […] de la grandeur de celui de *Monsieur de Fontenay*[233] » indique l'importance donnée au thème animalier (une analyse de toutes les œuvres réceptionnées, tous sujets confondus, pourrait affirmer ou infirmer cette supposition). Toutefois, la lecture des procès-verbaux nous permet de dire que les sujets des morceaux de réceptions sont choisis par l'Académie. Un choix qui tient compte du talent du peintre et non de la hiérarchie des genres qui reste le courant dominant de la pensée académique. Desportes peint d'après nature et cette pratique est une expression artistique qui n'est pas préconisée par l'Académie royale de peinture[234]. La source bibliographique citée ci-après révèle le choix du peintre : « Aujourd'hui, premier Août 1699, l'Académie étant assemblée à l'ordinaire pour les Conférences, avant de la commencer, le sieur Alexandre-François Desportes a présenté le tableau qui lui avait été ordonné pour sa réception, représentant un chasseur avec plusieurs animaux[235]. »


fig. 17 : *Portrait de l'artiste en chasseur*

Le résultat est surprenant, induisant un degré de perplexité. S'agit-il, de notre point de vue, d'une peinture animalière ou bien d'un portrait ? Il est inventorié sous l'appellation *Portrait de l'artiste en chasseur*[236] **(fig. 17)** au musée du Louvre. Desportes s'affiche entier dans un paysage et donne une incroyable présence aux deux chiens qui le fixent du regard. Cette scène apporte une approche du monde animal. Les deux compagnons semblent communiquer affectueusement du regard avec leur maître. L'artiste peintre apporte dans ce tableau une sensibilité qui rompt avec la théorie cartésienne des animaux-machines[237] du siècle précédent. L'illustration qu'il fait de la scène confirme les écrits du garde des chasses de Versailles, Charles-Georges

[232] Montaiglon Anatole (de), *op. cit.* p. 235.
[233] Blin de Fontenay Jean-Baptiste, *Fleurs dans un vase d'or, buste de Louis XIV, corne d'abondance et armure*, huile sur toile, 190 x 162 cm, 1687, Paris, musée du Louvre, inv. B 1462.
[234] « L'académie royale de peinture demande à ses élèves de copier d'après les maîtres anciens. Ce n'est qu'après avoir contracté quelques habitudes d'après les bonnes manières que l'on peut penser à étudier d'après le motif » voir De Piles Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.
[235] Montaiglon Anatole (de), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, *1648-1793*, Paris, J. Baur, 1880, t. 3, p. 275.
[236] Desportes Alexandre-François, Portrait de l'artiste en chasseur, 1699, Huile sur toile, 2,28 x 1,63 m, Paris, musée du Louvre, inv. 3899.
[237] Voir note bas de page 9 sur René Descartes.

Leroy[238]. Un discernement développé à partir d'observations des chiens de chasse dans leur milieu naturel :

> Cet animal (le chien) est tellement connu que son exemple seul aurait dû rejeter bien loin toute idée de l'automatisme des bêtes. Comment, en effet, pourrait-on rapporter à un instinct privé de réflexion les mouvements variés de cet intelligent animal, que l'homme plie à un si grand nombre d'usages et qui, conservant jusque dans son assujettissement une liberté sensible, excite dans son maître de tendres mouvements d'intérêt et d'amitié par sa docilité volontaire[239] ?

Desportes s'intéresse aussi aux animaux sur le vif, il capte leurs formes et leurs allures. L'étude à l'huile, *Lévrier et deux détails de tête[240]* , confirme le travail et la réflexion que l'artiste porte aux détails pour traduire le sentiment liant l'animal à l'homme. Alors pourquoi ne pas respecter son choix cité plus haut de peindre des animaux ? Nous pouvons émettre l'hypothèse que l'artiste, respectueux de la hiérarchie des genres veut une reconnaissance de l'Académie dans le genre du portrait mieux considéré et plus noble que la peinture animalière, « […] ou le peintre du roi et des chasses tenta-t-il d'amener le genre animalier à une certaine reconnaissance ?[241] ». Il choisit de représenter l'animal comme un sujet « vivant » à l'égal de l'homme et non comme un moyen au service de la composition.



fig. 18 : *« Pehr » le basset de Tessin, gibier mort et fusil*

Autre illustration des débuts confus de la peinture animalière : *« Pehr » le basset de Tessin, gibier mort et fusil* [242] **(fig. 18)** de Jean-Baptiste Oudry présenté au Salon de 1740 ; la description bibliographique précise : « *un Chien basset, au-dessus duquel il y a un Faisan groupé avec un Lapin, & a côté un fusil*[243] ». Au sein de la toile, les genres se mélangent et se

---

[238] Charles-Georges Leroy (1723-1789) est lieutenant des chasses des parcs de Versailles et de Marly. Dans le cadre de ses fonctions, il observe les animaux et consigne ses réflexions sur leur comportement.

[239] Leroy Charles-Georges, *Lettres, philosophiques sur l'intelligence et la perfectibilité des animaux*, Paris, Valade, 1802, p.106-107.

[240] Desportes Alexandre-François, Deux études inversées de *Lévriers*, vers 1692, Huile sur papier marouflé sur toile, 55 x 39,5 cm, Gien, musée international de la chasse.

[241] Pelletier Loreline, « Genres et sous-genres picturaux en France du temps de l'Académie royale de peinture : le cas de la peinture animalière », dans la revue A l'Épreuve, n°3, 2016, p.

[242] Oudry Jean-Baptiste, *« Pehr » le basset de Tessin, gibier mort et fusil,* huile sur toile, 1740, 135 x 109 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

[243] Salon (auteur du texte), *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de messieurs de l'Académie royale*, Paris, Jacques-Collombat, 1740, p. 10.

confondent ; on y trouve à la fois de la nature morte et de la chasse. Notons toutefois que l'animal n'est pas un chien de meute, et comme l'indique le titre du tableau, il est personnifié par son prénom. Oudry peint le portrait flatteur d'un animal de compagnie cher à son maître. *Pehr* semble poser et regarder le spectateur, il est le principal sujet du tableau et remplace la présence humaine. Les rôles s'inversent, la présence symbolique du fusil et de la prise de chasse deviennent des objets accessoires, un rôle jusqu'alors souvent attribué aux animaux. Pour ces deux grands futurs peintres animaliers, le mélange des genres peut sembler naturel. L'illustration de l'animal vivant dans leurs œuvres compose déjà une vision avant-gardiste. Pour valoriser sa nouvelle approche picturale, Desportes ne cherche-t-il pas la notoriété, la reconnaissance de son art évolutif ? N'imite-t-il pas aussi ses maîtres flamands comme il est possible de l'observer avec *Portrait de chasseur assis en compagnie de ses chiens* **(fig. 19),** peint par Daret et Nicassius en 1661. Quant à Oudry, n'essaie-t-il pas simplement de gratifier le commanditaire de l'œuvre désirant un portrait de son chien, mais (ce qu'envisage l'artiste) tout en signifiant le maître au travers de la représentation du fusil et du trophée de chasse ?


fig. 19 : *Portrait de chasseur assis en compagnie de ses chiens*

Le succès des natures mortes et des scènes de genre des peintres néerlandais sur le marché .de l'art au XVIIe siècle, à destination des collectionneurs et d'une clientèle bourgeoise, puis l'arrivée du premier Salon[244] régulier en 1737, poussent les artistes peintres français à se spécialiser dans la peinture dite de « genre » Or, cette analyse montre qu'au XVIIIe siècle il règne une certaine confusion, aussi faire un mémoire sur le genre animalier et la peinture des animaux vivants exige de s'intéresser au sens des mots. Leur définition s'adapte et évolue selon le contexte tant historique que social et culturel dans lequel la démarche créative chemine. Le sens donné aux œuvres s'enveloppe de nuances.

[244] « L'Académie royale de peinture et de sculpture, commence à organiser des expositions d'œuvres de ses membres à partir de 1667. De fréquence irrégulière, annuelle ou bisannuelle, elles sont bientôt dotées systématiquement d'un catalogue (ou livret, le premier est édité en 1673). Cette exposition prend le nom de "Salon" d'après le "Salon carré" du Louvre où elle se tient de 1725 et jusqu'en 1848. Voir, Bibliothèque nationale de France, Salons et expositions artistiques. 1, Le Salon officiel et ses héritiers [en ligne]. Disponible sur : https://bnf.libguides.com/salon_officiel, consulté le 19 mai 2020.

2.2. « LE TALENT DE PEINDRE DES ANIMAUX » PRÉCURSEUR DU GENRE ANIMALIER DANS LES TEXTES

Si nous reprenons les mots de Lucien Febvre[245] : « L'histoire de l'art n'est pas un divertissement mondain à base de snobisme, ni un tissu de discussions archéologiques : elle est de l'histoire. Ni plus ni moins que les autres branches de l'histoire[246]. » Au-delà des frontières disciplinaires, nous ne devons pas occulter ce qui est saisi en mots dans les sources imprimées. Une étude de cette littérature invite à porter une autre attention sur le discours délivré par les œuvres picturales.

Lorsque nous regardons avec notre œil du XXI[e] siècle un animal vivant peint au cours du temps des Lumières, nous percevons d'ordinaire une peinture de « genre animalier[247] » En français le terme *animalier* est un néologisme de la fin du XIX[e] siècle, apparu chez Émile Littré : « […] Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux[248]. ». Notre réflexion dans l'instant ne se porte alors pas tant sur la définition de ce genre pictural que sur l'émergence progressive de celui-ci. Or, cerner le sens du vocabulaire qui sert de substrat théorique et esthétique aux artistes peintres, c'est aussi donner la possibilité au lecteur de comprendre comment se manifeste au sens littéral « le genre pictural animalier ». Ce qui nous intéresse dans cette sous-partie est de voir comment les mots s'enrichissent, se transforment ou sont détournés de leur perception initiale. Comme l'étendue des sources imprimées constitue une grande difficulté dans le cadre de nos recherches, aussi avons-nous choisi de limiter le corpus aux registres originaux des procès-verbaux des séances de la Compagnie[249] (le mot est utilisé pour désigner l'Académie royale de peinture et de sculpture) qui offrent d'excellents matériaux pour l'histoire du langage littéraire du « genre ». Parmi ces procès-verbaux, Anatole de Montaiglon[250] relève la citation suivante : « Comme il ne s'y trouve pas de lacune, c'est donc

---

245 Febvre Lucien (1878-1956) contribue de façon décisive à l'évolution d'une histoire qui doit interpréter et expliquer. Ce courant de pensée « moderniste » fait le lien entre l'histoire et les sciences sociales dans une réflexion globale, une conception novatrice donnant naissance à l'historiographie contemporaine.

246 Febvre Lucien, « Sur l'histoire des civilisations. », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1948, n° 2, p. 177.

247 Pour les commodités de lecture, nous avons parfois employé l'adjectif courant aujourd'hui d'« animalier ».

248 « animalier (a-ni-ma-lié), s. m., Néologisme. Se dit des peintres et des sculpteurs qui représentent des animaux. » voir Littré Émile, Dictionnaire de la langue française, Paris, L. Hachette, 1863-1872, vol. 1, p. 148.

249 « Le titre d'Académie, que sollicita cette société dans son origine, ne lui fut accordé que le 20 janvier 1648 ; et l'Académie ne fut établie, par lettres patentes de Louis XIV, qu'en 1655. » voir Gault De saint-Germain, Pierre-marie, *Les trois siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François 1[er] jusqu'au règne de Napoléon, Empereur et Roi*, Paris, Belin, 1808, p. 57.

250 Anatole de Montaiglon (1824-1895) est un bibliothécaire et historien de l'art français. En 1850, il sort de l'École des chartes avec le diplôme d'archiviste paléographe grâce à une thèse intitulée *Essai de dictionnaire des anciens peintres français pendant le Moyen Âge et la Renaissance*. « Les travaux d'érudition de Montaiglon sont

l'histoire entière de l'Académie écrite au jour le jour par elle-même, pendant l'espace de cent quarante-cinq ans (de 1648 à 1793)[251]. » Une sélection de définitions dans les dictionnaires de la langue française de même qu'un choix de textes sur l'art pictural écrits par divers artistes peintres viendront successivement appuyer notre analyse. Notre intention sera ici de montrer que les mots, voire les interprétations que nous leur donnons, ne correspondent pas forcément à la pensée réelle des artistes et académiciens de l'époque. Il restera cependant un obstacle à ce projet : celui de ne pouvoir réaliser une recherche plus approfondie comme il aurait été souhaitable, notamment en mobilisant notre effort sur une démarche comparative avec les termes « animal vivant », toutefois déjà un peu développée dans la partie 1 ; l'exploitation des sources imprimées n'étant pas exhaustive.

À la lecture des procès-verbaux des assemblées de l'Académie de peinture, nous apprenons que le peintre *Nicasius* « a aussi apporté son tableau, sur le talent des animaux[252] », que tel autre « s'est présenté, demandant qu'il plût à la Compagnie de lui ordonner de faire un tableau sur le talent de peindre des poissons et autres animaux[253] », que tel autre « avait fait le choix, pour talent […], de celui qui lui était le plus naturel, qui est celui de peindre des animaux, […][254] ». Les académiciens attribuent aux peintres un talent particulier qui leur permet de présenter leur morceau de réception[255]. Le *Dictionnaire* de l'Académie française de 1694 définit : « *Talent*, signifie (sens figuré) Don de nature, disposition et aptitude naturelle pour certaines choses, capacité, habileté.[256] » Par cette citation nous pouvons y reconnaître à travers les mots « don », « aptitude », « capacité » et « habileté » des caractères qui supposent que tous les maîtres peintres et sculpteurs ne sont pas similaires dans leur type de talent. Dans son discours sur l'utilité des Conférences en 1748, Desportes parle de « dispositions favorables[257] » ; discours

---

particulièrement importants et diversifiés. On dénombre pas moins de six cent quatre-vingt-six titres, que l'on peut regrouper sous cinq rubriques générales : Beaux-Arts, Archéologie et Histoire locales, Histoire Littéraire, Curiosités, Poésies » voir 7[éme] Rencontres Littéraires dans le jardin des Prébendes, Tours, 2005, http://www.crcrosnier.fr/preb05/montaiglon-pre05.htm

[251] Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, J.Baur, 1875, t. 1 (1648-1672), p. 8.

[252] *Ibid*., 1875, t. 1 (1648-1672), p. 275.

[253] *Ibid*., 1878, t. 2 (1673-1688), p. 57.

[254] *Ibid*., 1880, t. 3 (1689-1704), p. 235.

[255] « Le candidat académicien devait en effet d'abord être « agréé » par la Compagnie en lui soumettant un « morceau d'agrément » ; au bout de trois ans, il devait proposer un « morceau de réception » qui, s'il était accepté, lui ouvrait les portes de l'Académie. » voir Darriulat Jacques, « De l'Académie au Salon » [en ligne], 2007, Disponible sur : http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/AcadSalon.html, consulté en mai 2022.

[256] Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Chez la veuve de J. B. Coignard,1694, 1[ére] éd., t. 2, p. 527.

[257] « Que, quoiqu'on puisse dire avec vérité que, pour exceller dans la Peinture et dans la Sculpture, ou dans les autres arts, la première de toutes les règles et la plus indispensable soit celle d'avoir reçu de la Nature des

qui nous renvoie au statut social[258] des individus et à l'ambivalence entre l'artiste qui imagine des formes, les conceptualise grâce à sa fibre créatrice puis s'emploie à les façonner manuellement et l'artisan qui possède une réelle compétence technique dans son domaine.

Le procès-verbal de l'Académie royale de 1728 enregistre que « Le Sr Jean Siméon Chardin, Peintre dans le talent des animaux et des fruits, a présenté plusieurs tableaux dans ce genre, […][259] », celui en date du 28 janvier 1747 rapporte une lettre écrite par le Directeur général des Bâtiments[260] « […] je laisse entièrement au choix des compositeurs le sujet de leur tableau, l'intention du Roi étant que chacun travaille dans le genre de peinture pour lequel il se sent le plus de génie et d'inclination »[261]. Les deux extraits ne sont pas choisis au hasard. D'une part, les formules : « … tableau sur le talent des animaux … ou tableau sur le talent de peindre des animaux » apprécient plutôt le résultat pictural visuel - et cette interprétation vaut pour chaque tableau parmi d'autres – ces formules se comprennent comme étant l'indication d'une compétence technique, alors que mentionner plus précisément : « […] peintre dans le talent des animaux » valorise en revanche une reconnaissance artistique de la personne, celle d'un peintre habile dans ce genre, annonçant déjà une spécialisation de l'auteur et un pas vers
une autonomie reconnue du « genre » animalier. L'appellation « Peintre dans le genre d'animaux » apparaît du reste dans le Procès-verbal du 30 juillet 1757 : « Le Sieur Nicolas Desportes, Peintre dans le genre des animaux, natif de Bezanci, en Champagne, a présenté le tableau qui lui avait été ordonné, représentant deux chiens qui se disputent la dépouille d'un sanglier mourant[262]. » Nous devons souligner qu'un demi-siècle avant Nicolas, son père Alexandre-François Desportes (1718-1787) avait été agréé seulement « dans le talent de peindre des animaux ». Enfin, en 1783 le procès-verbal du 29 mars cite que : « De M. de Marne, Peintre d'animaux, a présenté à la Compagnie le Sr *Jean Louis De Marne,* Aspirant Peintre dans le

dispositions favorables, […] », voir Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1745-1755,* Paris, Charavay Frères, 1885, t. 6, p. 103-104.

258 Une situation qui constitue la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture où « le champ artistique se construit selon une opposition simple entre l'Académie et la corporation des maîtres peintres et sculpteurs.», voir Guichard Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », dans la Revue d'Histoire moderne et contemporaine, 2002, n° 49-3, p. 54-68.

259 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1726-1744,* Paris, Charavay Frères, 1882, t. 5, p. 47.

260 « Le Directeur des Bâtiments, sur l'avis du Directeur ou du Secrétaire de l'Académie, qui se chargent au besoin de rappeler au ministre la date prochaine du Salon, soumet au Roi la proposition d'exposer les œuvres des Académiciens. Immédiatement après avoir obtenu l'autorisation du Souverain, il transmet au premier des officiers de la compagnie l'ordre de commencer les préparatifs. » voir Guiffrey Jules (1840-1918), *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle,* Paris, J.Baur, 1873, p. 10.

261 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1745-1755,* Paris, Charavay Frères, 1885, t. 6, p. 45.

262 *Ibid.*, 1886, t. 7 (1756-1768), p. 41.

genre des animaux[263]. » nous ne sommes plus dans la représentation des animaux dans la peinture mais bien dans la peinture d'animaux vivants – ou peinture animalière –, considérée comme un genre pictural à part entière. D'autre part, pour prolonger la question que pose Jan Blanc « […], de quel « genre » parle-t-on ? Du « genre » comme réalité picturale ou comme concept théorique[264] ? », nous constatons que le second extrait assemble les termes « sujet », « genre » et « talent » (signalé par « inclination ou génie[265]) ce qui exclut la confusion entre « genre » et « sujet ».

Pour Frédéric Elsig[266], confondre les deux termes « évite de s'interroger sur les liens entre genre et technique. Un artiste n'élabore-t-il pas un « genre », au moins en partie, en même temps qu'il recherche de nouveaux moyens de mettre en valeur ses compétences et son savoir-faire[267] ? » Le 25 octobre 1766, Jean-Jacques Bachelier[268] présente à l'Académie un mémoire sur une « École élémentaire de dessin en faveur des métiers relatifs aux Arts. […], où l'on se propose d'enseigner les éléments de Géométrie, d'Architecture et de figures, les animaux, l'ornement et les fleurs, le tout au simple trait[269]. » Ici, la citation révèle que l'apprentissage du dessin intègre aussi la nécessité de maîtriser la représentation picturale d'animaux. Elle sous-entend un savoir-faire à dessiner des bêtes vivantes. Nous verrons par la suite que dans l'évolution du dessin, l'animal vivant forme désormais une composante significative de l'art animalier. À son tour, l'Académie se dote en 1778 d'un ouvrage intitulé *Mémoire artificielle des principes relatifs à la fidèle représentation des animaux*[270] écrit par un professeur Royal de l'École vétérinaire. Cet exemple d'interdisciplinarité montre l'utilité de « s'initier dans une science que l'on peut dire nécessaire au complément du talent du Peintre ou du Sculpteur[271] ».

263 *Ibid.*, 1889 (1780-1788), t. 9, p. 144.
264 Blanc Jan, « La Naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas au Musée d'art et d'histoire de Genève de Frédéric Elsig », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* [en ligne], Suisse, Librairie Droz, 2006/2, t. 68, p. 426, https://www.jstor.org/stable/20681002
265 « Il signifie aussi, Talent, inclinations ou disposition naturelle pour quelque chose d'estimable, & qui appartient à l'esprit. » voir *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.B. Coignard, 2e éd., 1718, t. 1, p. 722-723.
266 Né en 1972, Frédéric Elsig enseigne comme professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Genève.
267 Blanc Jan, « La Naissance des genres », *op. cit.*, p. 426.
268 Bachelier Jean-Jacques (1724-1806) est agréé à l'Académie royale de peinture en 1750 en qualité de peintre de fleurs et obtient en 1763 le titre de peintre d'Histoire.
269 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1756-1768*, Paris, Charavay Frères, 1886, t. 7, p. 345.
270 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,1789-1793*, Paris, Charavay Frères, 1886, t. 10, p. 22.
271 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale…, op. cit.*, p. 370.

Cette collaboration va aboutir à la création du « Cheval écorché » [272] d'Etienne Gois[273], façon de conclure que la représentation d'animaux vivants peut être considérée comme un genre pictural à part entière où l'animal, désormais seul sur la toile, est devenu sujet.

2.3. L'ANIMAL VIVANT ET LE PEINTRE ANIMALIER

En France, au XVIIIe siècle, la peinture animalière est plus à l'honneur que dans le passé. L'analogie entre le vocabulaire et l'œuvre picturale, confirmée plus haut dans les précisions sémantiques que nous analysons, démontre les prémices du genre animalier dès Alexandre-François Desportes (1661-1743), premier artiste français agréé à l'Académie royale en tant que « peintre dans le talent des animaux », et non « peintre d'animaux[274] ».

Nous le constatons de même avec Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) qui offre au public, outre des scènes de chasse, des portraits de chiens de Louis XV, puis avec Jean-Baptiste Huet (1745-1811) agréé en 1768 en tant que peintre dans le genre des animaux et neveu de Christophe (1700-1759) auteur de « la Petite et la Grande Singerie de Chantilly[275] ». D'autres peintres, non cités ici, pourraient être ajoutés à nos exemples ; leurs noms sont répertoriés dans les procès-verbaux tels ceux étudiés précédemment.

Si le début de notre partie 2 commence à développer une approche plus littéraire de l'évolution du genre animalier qui aboutira à la représentation de l'animal vivant en tant que sujet et non en tant que décor de la composition d'un tableau, nous poursuivons ici de manière plus concrète en montrant, avec l'appui d'œuvres de peintres français du XVIIIe siècle et quelques notes d'écrits des procès-verbaux, comment se manifeste la représentation visuelle picturale de l'animal vivant.

---

[272] Le modèle d'Étienne Gois (1731-1823) a disparu, « n° 221. Cheval écorché, modèle en cire. Ce modèle a été exécuté, d'après nature, à l'École vétérinaire, & sur les principes de feu M. Vincent, Professeur de cette École. « Cet habile Anatomiste en a bien voulu diriger le travail. Ainsi, l'on peut en garantir non-seulement la plus exacte régularité pour l'allure du Cheval & le mouvement des muscles, mais encore la proportion la plus scrupuleuse dans l'ensemble & dans les parties de cet animal. On y a joint un modèle du même Cheval écorché sous le même numéro, pour donner avis aux Académies étrangères, Artistes & Particuliers, que ce morceau est moulé, et que l'on en peut trouver chez l'Auteur au Louvre. »

[273] Gois Etienne, sculpteur, est agréé par à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 26 octobre 1765 et reçu académicien le 23 février 1770.

[274] « En 1699, Alexandre-François Desportes (1661-1743) fut le premier peintre français à être reçu à l'Académie en qualité de peintre d'animaux » Voir Pelletier Loreline, « Sept peintres animaliers à Versailles » dans *Dossier de l'Art,* Dijon, Faton, n°293, p. 44.

[275] « Au cœur des appartements des princes de Condé à Chantilly, la Petite et la Grande Singerie peintes par Christophe Huet en 1735 et 1737, […]. Le parcours de Christophe Huet, peintre décorateur mais aussi graveur et grand spécialiste de la peinture animalière de son temps, nous entraîne à la découverte des singeries à travers toute la France. » Voir Garnier-Pelle Nicole, *Les Singeries de Chantilly*, Paris, Éditions d'art, 2021, page de garde arrière. // À consulter aussi le catalogue de Benjamin Couillaux sur Huet.

Nous proposons d'abord une analyse brève d'un tableau de l'Académicien Alexandre-François Desportes : *Animaux, fleurs et fruits*[276], aussi intitulé *Allégorie des sens*[277](corpus p. 37). La toile, créée en 1717 pour décorer (le terme confirme la fonction finale de l'œuvre) la salle à manger du château de la Muette acquis par la Duchesse de Berry[278], représente des animaux vivants, des objets inanimés et en arrière-plan un paysage. Ce qui nous intéresse à présent, c'est moins la réalité matérielle (nous traiterons ce sujet dans la partie 3) ou le détail du contenu. Desportes présente un tableau sur le talent des animaux, des fruits et des fleurs ou du paysage. Soulignons aussi que le choix du sujet et du grand format de la toile répond « à la vocation des lieux auxquels elle est destinée[279] » La salle à manger est une pièce naturellement ouverte au public (selon les récits historiques, la période sous le gouvernement du Régent de 1715 à 1723 est ponctuée par des fêtes fastueuses et des soupers aux mœurs débauchées). Cette pièce doit refléter l'état d'esprit de la propriétaire[280] et son univers léger et insouciant. Néanmoins, nous observons une représentation des animaux vivants au plus près de la réalité. Comme déjà évoquée précédemment, celle-ci témoigne, d'une part, de la sensibilité des peintres du XVIIIe siècle à la nature et, d'autre part, des études[281] exécutées sur le vif, soit à la ménagerie de Versailles, soit pendant les chasses royales[282]. Desportes les utilise pour animer une scène qui s'apparente plus du paysage ou à de la nature morte :

> Les Études font des parties de figures dessinées d'après nature (b) (On appelle dessiner d'après nature, imiter avec le crayon, un modèle vivant, tel qu'un homme, une femme, un enfant, un animal, une campagne, une ville, un arbre, des fleurs, ect.), ou d'après la bosse (a)(Dessiner d'après la bosse, c'est copier une figure, une tête et les autres parties du corps humain, moulées en plâtre sur de belles statues antiques), telles que des têtes, des mains, des pieds, des bras, quelquefois même des figures entières, lesquelles entrent dans la composition totale d'un tableau ; les draperies, les, animaux, les arbres, les

276 Alexandre-François Desportes, *Animaux, fleurs et fruits* (ancien titre : *Fleurs, fruits et animaux*), 1717, huile sur toile, 184 x 231 cm, Grenoble, musée de Grenoble, Inv. MG 142.
277 Lastic Georges (de) et Jacky Pierre, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2010, p. 170.
278 Marie-Louise-Élisabeth d'Orléans est la fille de Philippe d'Orléans dit le Régent.
279 Salmon Xavier, *Versailles : les chasses exotiques de Louis XV*, cat. exp., Versailles, musée national du château de Versailles, févr-mai. 1996, Paris, RMN, 1995, p. 15.
280 La Duchesse est décrite comme « Timide d'un côté en bagatelles, hardie d'un autre jusqu'à effrayer, haute jusqu'à la folie, basse aussi jusqu'à la dernière indécence […] modèle de tous les vices » voir Le Marquis de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du Duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, Paris, A. Sautelet, 1829, t.12, p.214.
281 Dézallier d'Argenville Antoine-Joseph, *Abrège de la vie des plus fameux peintres…,* Paris, De Bure, 1762, t. 1, préliminaire p.36-37.
282 « Il est ordonné (en 1728) à Oudry de suivre les chasses et de préparer des esquisses, […] » voir Opperman Hal, *J.-B. Oudry*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, oct. 82-janv. 83, Paris, RMN, 1982, p. 37, « Peintre officiel des chasses et de la meute royale de Louis XIV, François Desportes est chargé en 1702 de réaliser le portrait de Diane et de Blonde, les chiennes de la meute que le roi chérissait le plus. » voir Musée de la Chasse et de la Nature, https://www.chassenature.org/expositions/le-portrait-animal-aux-xviie-et-xviiie-siecles, Le portrait animal aux XVIIe et XVIIIe siècles [consultée le 27/05/2022].

plantes, les fleurs, les fruits et les paysages sont aussi des études qui y servent infiniment. »

L'animal n'est pas le sujet de la composition, mais croqué sur le vif il est réutilisé pour rendre vivant une nouvelle composition. Oudry aussi réutilise ces études, dans *Étude de perroquets ara*[283](corpus p. 34), les oiseaux apparaissent en entier dans des attitudes prises sur le vif rendant la composition réaliste. Oudry accentue et multiplie les couleurs, donnant ainsi au plumage la vision d'une texture beaucoup plus vivante. Mais, c'est peut-être aussi pour cette raison que l'ara du second plan, un peu hiératique, est dessiné en noir et blanc comme les animaux des planches illustrées de Buffon : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime[284]. » Ces études sont travaillées en atelier et revues dans des peintures ou réapparaissent ces animaux. Nous pouvons considérer que cette pratique contribue à la spécialisation des artistes dans le « genre des animaux ». Les termes ci-après du procès-verbal du 30 juillet 1757 viennent à titre d'exemple le justifier : « Réception de M. Desportes. Le Sieur Nicolas Desportes, Peintre dans le genre des animaux, […], a présenté le tableau qui lui avait été ordonné, représentant deux chiens qui se disputent la dépouille d'un sanglier mourant. Les voix prises à l'ordinaire, l'Académie a reçu et reçoit ledit Sr Desportes Académicien […][285] » Les artiste du XVIIIe siècle observent, étudient, dessinent l'animal vivant entier ou en partie. Les animaux vivants sont les sujets de leurs œuvres : « Les artistes animaliers ne sont pas des anatomistes : ils se soucient de la vérité vivante de la bête[286]. » Ils racontent une histoire en peignant des animaux vivants ; leurs créations aboutissant à une peinture animalière considérée comme un genre pictural à part entière.

Au temps des Lumières, sous les diverses influences que nous avons déjà précisées plus haut, les artistes peintres envisagent différemment la représentation de leurs créations. Nous énonçons ici, en forme de préambule à la troisième partie, l'idée et l'hypothèse d'une manière de faire avec le matériau qui constitue pour l'artiste, nouvellement inspiré, une évolution significative vers un sujet beaucoup plus animé.

---

283 Jean-Baptiste Oudry, *Étude de perroquets ara*, vers 1730, pierre noire, rehauts de craie blanche et de pastel sur papier bleu, 37,7 x 30,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum, Allemagne.
284 Diderot Denis, « Mes petites idées sur la couleur », dans *Essais sur la peinture*, Paris, Fr. Buisson, 1795 p.15.
285 Montaiglon Anatole de (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1756-1768*, Paris, Charavay Frères, t. 7, p. 41.
286 Pinault Sorensen Madeleine, *Sur le vif. Dessins d'animaux de Pieter Boel*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 17.

3. REPRÉSENTER LE VIVANT – LE POUVOIR SUGGESTIF DE LA MATIÈRE

> L'art est toujours apparu comme la résultante ou la rencontre de deux facteurs opposés, et par voie de conséquence complémentaires, la matière et la forme. Toute œuvre comporte ainsi un élément d'ordre substantiel dont les vertus ou propriétés, la trame et la texture, la couleur ou la voluminosité peuvent certes différer, mais qui permettent à la forme ou à l'idée de s'incarner. En un objet ou une œuvre. Lourde ou légère. Plate ou volumineuse. Fortement colorée ou, tout au contraire, incolore. Mais, dans tous les cas, visible. Offerte aux sens. Palpable même, dans le cas de la sculpture ou d'une quelconque structure en relief[287].

Comme le rappelle Florence De Mèredieu[288], l'histoire de l'art ne se réduit pas à une histoire « des formes, ou des idées[289] » mais pour une large part à celle d'une œuvre[290]. Une matière qui peut figurer une « bête » rendue vivante par ses expressions, son esthétique ou ses mouvements grâce à la manipulation des matériaux par l'artiste. De ce fait, la prise de conscience de la réalité concrète de l'œuvre picturale amène à nous interroger sur le rôle de la matérialité dans le vérisme du résultat final car les liens tissés entre les matières, les outils et les gestes sont porteurs de sens :

> […] supposons que dans un tableau, on représente, par exemple, un lion arrêté sur ses quatre pattes, la tête baissée, l'œil tranquille, la crinière pendante et la queue traînante ; et que dans un autre tableau, le même lion paraisse rugissant de colère, la tête levée, l'œil hagard, la gueule écumante, la queue menaçante, les pattes tendues, les griffes déployées, et tout le corps dans une attitude violente […][291]

Cette description citée par Daubenton tend vers une nette différence de perception. Aussi, notre analyse doit aller au-delà de la simple description d'une image. La comparaison d'un tableau de Desportes, à la touche libre et élégante qui représente un lion vivant, dans une stature noble et grave, ou encore celui d'Oudry qui montre l'animal combatif, dans un rendu lisse et coloré mettant en avant les détails naturalistes du pelage, avec la toile *Un Lion*[292] de Jean-Honoré Fragonard[293] aux coups de pinceaux violents et spontanés, invite à davantage de

[287] De Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain,* Paris, Larousse, 2017, p. 29.
[288] De Mèredieu Florence, née en 1944, a enseigné la philosophie de l'art et l'esthétique à l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne.
[289] De Mèredieu Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art, op. cit.*, p. 47.
[290] « L'écrivain, philosophe Régis Debray (né en 1940) ne manque pas de rappeler l'étymologie d'œuvre d'art qui place la technique au centre des préoccupations de l'artiste. Le tableau en revanche, au sens classique, existe dans la tête du peintre avant d'exister sur la toile, en tout cas pour la peinture, […] » voir Denoit Nicole, « Rencontre avec Régis Debray », dans *Réinventer le Réel,* Tours, Presses universitaires François-Rabelais [en ligne], mis en ligne 2017. Disponible sur : http://www.openedition.org/6540, consulté le 28 mai 2022.
[291] Daubenton Louis Jean-Marie, « De la description des animaux », dans Buffon Georges-Louis Leclerc de, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec les descriptions du Cabinet du Roy,* paris, imprimerie royale, 1753, vol 4, p. 123.
[292] Jean-Honoré Fragonard, *Un lion,* vers 1769, huile sur toile, 83 x 100,5 cm, collection privée.
[293] Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est un peintre français, formé dans l'atelier des peintres Jean Siméon Chardin (1699-1779) et François Boucher (1703-1770).

réflexion. Dans le cadre de cette recherche de M1, et en relation avec les sources imprimées, nous essayerons de saisir comment la matérialité peut donner plus de sens à une réalisation picturale d'un animal vivant. Les pistes alors soulevées seront interrogées avec plus d'acuité en Master 2.

Pour appréhender au mieux cette troisième partie, il convient de définir les notions de matière, matériau et matérialité. Étymologiquement, le mot matière provient du latin *materia*[294] qui signifie substance. C'est lorsque la matière est employée dans une création qu'elle devient matériau. Encore une fois, ses origines peuvent être multiples, tout comme les processus de transformation. Si le matériau constitue le point de départ réel qui aidera l'artiste à concevoir son œuvre, la matérialité se comprend comme étant la manifestation de ce phénomène latent qui préexiste pour la créer. Nous pouvons nous demander comment, dans la production artistique, l'utilisation des matériaux peut produire des représentations d'animaux vivants exprimant des émotions. Ce questionnement sur la pratique du peintre et la maîtrise de son geste à partir du matériau invite à considérer l'utilité de ces pratiques visant à reproduire dans l'œuvre une réalité bien concrète : les matériaux ont-ils, en effet, un rôle dans l'expression de la sensibilité recherchée dans le résultat final ?

Avant de nous engager ci-après dans le développement des sous-parties, nous devons cependant évoquer brièvement la situation artistique de la peinture française au début du XVIIIe siècle. Les peintres d'animaux (ou du genre des animaux afin de rester dans le vocabulaire des Lumières) se tournent vers l'esthétique coloriste sous l'influence entre autres des écoles du Nord.

Face au vaste sujet de la matérialité et à ses sources innombrables, nous avons choisi d'examiner trois axes : le premier, celui de l'animal vivant intrinsèquement lié au dessin. Nous nous intéresserons à l'apport du vocabulaire sur la question du traitement pictural dans les sources imprimées. Le second, celui du cheminement de la matière jusqu'à l'image peinte, et notamment en prenant appui sur la littérature artistique. Le troisième, celui de la deuxième moitié du siècle des Lumières, abordant la question de la sensibilité dégagée par « l'animal vivant pictural » et son évolution à l'approche du XIXe siècle.

[294] Vauday Patrick, *Dissonance et résonance de la matière en peinture,* Paris, Presses Universitaires de France, 2002/4, n°38, p. 9.

3.1- PAS D'ANIMAL VIVANT SANS DESSIN

Au XVIIIe siècle, le « *dess(e)in* » impliquant la notion d'intention disparaît, le champ sémantique évolue et « dessin » ne signifie plus que la mise en forme. Le dessin est défini comme une pratique parce qu'il agit par l'opération de la main[295] et nécessite un entraînement assidu : « On ne peut apprendre le Dessein, ou pour mieux dire la science du Dessein, que par l'exercice, & par l'application [...][296] » L'attention portée à l'opération de la main souligne la matérialité de l'œuvre.

Les recherches dans le domaine philosophique et scientifique permettent aux hommes de sciences de faire ressortir la notion d'un animal pensant mais avant tout d'un être vivant pour les artistes peintres. En effet, nous avons pu voir que les dessins des illustrations naturalistes, créés pour diffuser le savoir sont très précis, voire exacts dans le cas de certains animaux. Le dessin et les proportions sont alors forcément soumis à des règles invariables ; l'expression de la sensibilité de l'artiste s'en trouve donc mise de côté, n'étant pas le but de l'œuvre. À la Ménagerie de Versailles Nicasius (sous-partie 1.2.) dessine d'après nature des animaux qu'il va utiliser en atelier pour ses compositions. Les toiles sont accrochées aux murs du Grand salon et au-dessus des portes du bâtiment. Le grand format des tableaux permet de proposer une peinture plus réaliste pour ce qui est des couleurs et des proportions. Ils constituent par conséquent une sorte de présentation ou de catalogue des animaux pour les visiteurs qui les découvre avant de se rendre à la ménagerie. Dans ces exemples le dessin de l'animal vivant a une signification restrictive – il n'est pas le projet, l'intention du peintre – il est réduit à sa dimension purement pratique. Une distinction que l'on retrouve exposée dans les écrits de Roger de Piles[297] :

> On ne peut nier que toutes ces prérogatives ne soient véritables et d'un grand usage : mais nous regardons ici le dessein par rapport à l'art de la Peinture, et comme tel, toutes les parties qu'il contient ont besoin du coloris pour faire un tableau parfait dont il s'agit présentement. C'est pourquoi nous ne regardons pas ici le dessein avec toutes les parties qu'il renferme, ni comme une partie séparée, ni comme un tout accompli, mais comme le fondement et le commencement de la Peinture.[298]

---

[295] Dupuy Du Grez Bernard, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, Chez la Veuve de J.Pech, 1699, p.86-87.
[296] Dupuy Du Grez Bernard, *Traité sur la peinture, op. cit* . p.81.
[297] Piles Roger de (1635-1705), peintre, écrivain d'art et diplomate, il a soutenu l'école de Rubens dans la grande querelle qui a opposé les tenants de la couleur aux « poussinistes », partisans du dessin.
[298] Piles Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, J. Estienne, 1708, p. 328.

La finalité du dessin soumet l'animal vivant aux règles de justesses et de proportions. L'artiste privilégie une manière frontale, claire et quasi scientifique. Il n'est plus une expression intellectuelle mais une habileté manuelle qui repose sur un savoir d'ordre technique.

Avec *Trois études de chiens*[299](corpus p. 32), Antoine Watteau (1684-1721) présente un animal expressif et animé. Nous reconnaissons la nécessité d'une maîtrise du geste, mais nous devons l'associer à la matérialité de l'œuvre. La technique associée aux matériaux utilisés va faire sens. Figurer l'animal vivant dans une toile, comme le définit Antoine-Joseph Pernety[300] (1716-1796) : « Un tableau vivant est celui dont le sujet est animé, dont les figures ont de l'âme, dont l'action est naturelle, où chaque figure est nucellaire et n'est point placée pour remplir[301] », relève plus de l'évocation que de la description. Pourquoi étudier les chiens de Watteau ? Son œuvre est créée pendant une période particulière du point de vue artistique : la grandeur du baroque est pour certains dépassée, la richesse et l'extravagance de la cour de Louis XIV sont déjà en train d'être oubliées. Avec l'émergence de la bourgeoisie, le marché des collectionneurs d'art se transforme, et c'est aussi pendant cette période que la domination de l'Académie royale de peinture et de sculpture baisse progressivement[302]. Cette sanguine datée du début du siècle, a été exécutée d'après nature. Un chien couché sur le flanc est entouré de deux autres croquis de la tête et des pattes de devant. Les différentes postures des animaux vivants sont souvent réutilisées par l'artiste dans d'autres œuvres, car le chien apparaît le plus souvent sur les tableaux du peintre. Le trait rapide et incisif, les ombres en hachures et le traitement pictural du poil tacheté forgent les trois attitudes de l'animal particulièrement réalistes. La représentation sous des angles différents ou des postures variées, vue en entier ou avec reprise d'un détail (la tête et les membres antérieurs) apporte de la vivacité à l'expression individualisée des animaux. Dans ce dessin à l'unique couleur, Watteau donne vie à son sujet avec un jeu de lumière et d'ombre.

Alexandre-François Desportes propose, quant à lui, un véritable portrait vivant avec son *Chat projetant sa tête en avant*[303](corpus p. 35). La coloration à l'aide de traits fins et saccadés posés

---

[299] Watteau Antoine, Sanguine sur papier, vers 1717-1718, 16,4 x 15,2 cm, Paris, musée Cognacq-Jay.
[300] Moine bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, théosophe et alchimiste et membre de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Prusse et de celle de Florence.
[301] Pernety Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure avec un traité pratique des différentes manières de peindre*, Paris, Chez Bauche, 1757, p. 555.
[302] Guichard Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
[303] Desportes François, *Chat projetant sa tête en avant*, vers 1740, Crayon noir, sanguine, rehauts de blanc, 17,8 x 24,2 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 14980, (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

les uns à côté des autres qui, mélangés, finissent par donner du mouvement à la forme et projeter la tête de l'animal vers l'avant. Cet élan de chasseur est amplifié par les détails. Les rehauts de blanc accentuent la vivacité dans l'expression des yeux. Autre technique pratiquée chez Jean-Baptiste Huet (1745-1811), la sanguine sur papier et sa *Tête de brebis*[304](corpus p. 36). L'artiste capte la justesse d'une tête vivante en mouvement et rend les nuances d'une perspective atmosphérique. L'âme du sujet ne vient pas de la perfection du dessin mais dans la manière de le dessiner : « Chaque espèce d'objet demande une marque différente de distinction, la pierre, les eaux, les arbres, le poil, la plume ; et enfin tous les animaux demandent des touches différentes pour exprimer l'esprit de leur caractère […][305]. »

Par conséquent, dans la peinture de l'animal vivant, le dessin peut être lié au *dessein*, seulement pour que l'animal prenne vie, certaines techniques apparaissant au siècle des Lumières vont permettre de passer de la matière au matériau ainsi qu'à la matérialité.

3.2.DE LA MATIÈRE À L'IMAGE PEINTE

À l'occasion du salon de 1753, Jean-Baptiste Oudry envoie *Lice*[306] *allaitant ses petits*[307] (corpus p. 39) qui suscite un commentaire élogieux de l'abbé Le Blanc[308] :

> […] Quelle admiration n'a pas en effet excitée ce Tableau ovale représentant une chienne allaitant ses petits ! C'est là que la nature est rendue à un degré de perfection dont l'art n'approche que rarement. […] M. Oudry ne rend dans son tableau tout ce qui caractérise des petits chiens qui ne font que de naître, à qui la faiblesse de leurs yeux ne permet, pas de supporter la lumière, et qui ne peuvent se soutenir eux-mêmes à cause de celle de leurs pattes[309].

Dans cette œuvre, l'artiste attache de l'importance à la retranscription des caractéristiques d'un « être vivant », à la fois anatomiques et sensibles. Il y dépeint la musculature des animaux avec précision. La mollesse des chairs de la lice au centre de la toile renvoie une illusion de relief et de volume « qui donne une impression tridimensionnelle » à l'animal vivant. La position relevée de la patte avant gauche et le regard soutenu inspirent l'état d'âme protecteur de la mère pour ses petits. Le passage descriptif de Buffon sur le chien est une illustration

---

[305] Piles Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, C.A. Jombert, 1708, p. 172-173.
[306] La lice est la femelle d'un chien de chasse destinée à la reproduction.
[307] Jean-Baptiste Oudry, *Lice allaitant ses petits*, 1752, huile sur toile, 103,5 x 132, Paris, musée de la chasse et de la nature, inv. n 71.2.1.
[308] Le Blanc Jean-Bernard (l'abbé) (1707-1781) est historiographe des Bâtiments du Roi (Louis XV).
[309] Le Blanc (l'abbé), *Observations sur les ouvrages de MM. De l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre en l'année 1753*, Paris, s.n., p.19-20.

démonstrative (le naturaliste s'inspire de certaines créations d'Oudry pour les illustrations de son *Histoire naturelle* :

> La grandeur de la taille, l'élégance de la forme, la force du corps, la liberté des mouvements, toutes les qualités extérieures, ne sont pas ce qu'il y a de plus noble dans un être animé : et […], nous jugeons aussi que les qualités intérieures sont ce qu'il y a de plus relevé dans l'animal ; c'est par elle que diffère l'automate qu'il s'élève au-dessus du végétal et s'approche de nous ; c'est le sentiment qui ennoblit son être, qui le régit, qui le vivifie, qui commande aux organes, rend les membres actifs, fait naitre le désir, et donne la matière, le mouvement progressif, la volonté, la vie[310]

Le rayon de lumière qui éclaire la tête de la chienne et les chiots renforce la clarté blanche du pelage des animaux ce qui confère plus d'expressivité au regard de la mère. Oudry parvient par sa touche et sa maîtrise des couleurs à préserver une ambiance à la fois lumineuse et inquiétante. Oudry travaille la couleur, la lumière et la position du corps pour doter cet animal d'une nature exceptionnellement maternelle, pleine de sensibilité et de vie.

Il est important de garder à l'esprit qu'Oudry devient professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 28 septembre 1743, mais qu'il n'en demeure pas moins attentif à toute innovation et évolution dans son art, en témoigne les deux conférences où il prononce un discours, l'un le 7 juin 1749 « Sur la manière d'étudier la couleur », l'autre le 2 décembre 1752 « Sur la pratique de peindre », se distinguant ainsi de ceux de ses prédécesseurs et contemporains par leur caractère technique et appliqué. La seconde intervention orale nous semble d'ailleurs la plus pertinente pour notre recherche puisque Oudry délivre son enseignement, et selon sa propre expérience, sur la façon de peindre des animaux :

> Les animaux ont aussi une grande difficulté. La préparation ou ébauche est la même que celle que je viens de citer (il faut bien se garder d'ébaucher de grisaille), mais quand il faut repeindre, c'est une autre mécanique que pour l'histoire.
>
> Premièrement, point d'animaux bien peints sans le naturel ; c'est sans contredit une des parties de la peinture où la pratique se fait mieux connaître, parce qu'elle ne peut faire honneur à l'auteur que par un détail bien déterminé, à cause de la grande variété de couleurs et de touches. Pour y parvenir, il faut, quand l'ébauche est bien nourrie de couleurs et que les masses sont bien en place, poser ses teintes bien minces en dessinant bien les contours. Ce talent requiert un dessein considérable et cause de la différence des animaux qu'il n'est pas possible de savoir tous par cœur[311].
>
> Jacqueline Lichtenstein notifie : Phrase difficile à comprendre. Elle signifie sans doute : «…c'est sans contredit une des parties de la peinture où le peintre de pratique se fait le mieux reconnaître ; parce que la peinture d'animaux ne peut faire honneur à l'auteur que par un détail bien déterminé ... ».

---

310 Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, Paris, Imprimerie royale, 1755, t. 5, p. 185-186.

311 Lichtenstein Jacqueline et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2015, t. 6, vol. 1 (1752–1792), p. 55.

Le mot « vivant » n'est pas cité, mais l'artiste évoque « le naturel ». Il insiste sur cette expression qui, comme nous l'avons vu précédemment dans la définition de l'animal, s'associe à « âme » qui « est nécessairement substance en ce sens qu'elle est la forme d'un corps naturel ayant la vie en puissance[312]»

Pour notre étude, nous pouvons considérer que cette pratique s'applique à la représentation de l'animal vivant. Dans la partie qui traite de l'emploi des couleurs dans l'ébauche, l'artiste distingue :

> Tels sont à peu près les principes généraux que je m'imagine qu'on peut établir touchant la pratique de peindre à fond les objets qui tiennent immédiatement au genre de l'histoire.
>
> Ceux qui ne figurent que comme objets subordonnés, et qui font ce que nous appelons talents particuliers, dépendent de manœuvres différentes et assez variées. On met de ce nombre les animaux, les fleurs et les fruits, le paysage, les édifices et perspectives, autrement dit l'architecture, etc. J'indiquerai ici ces diverses manœuvres le plus brièvement qu'il me sera possible.
>
> Celles qui regardent les animaux sont ou pour le poil ou pour la plume ; l'une et l'autre demandent à être expliquées séparément[313].

Par la suite, le peintre explique surtout les différentes techniques utilisées pour obtenir un résultat, ce que présente la nature. La lecture de ces sources nous apporte des compléments d'information à notre analyse sur le « genre » ; l'académicien parle bien de « genre de l'histoire » et de talents particuliers pour les animaux, ce qui confirme semble-t-il l'importance apportée à la hiérarchie des genres par l'institution.

Un autre fait est rapporté par Oudry. Il ne va pas dans le sens de notre recherche, mais il nous paraît important de le notifier :

> Les procédés requis pour peindre le poil et la plume, tels que je viens d'en tracer l'idée, présupposent un point particulier de pratique que nous appelons peindre au premier coup. Elle m'est devenue très familière par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement, surtout en été ; […][314]

L'artiste fait peut-être ici allusion aux animaux morts de la ménagerie, sources d'études pour l'*Histoire naturelle* de Buffon de même que pour d'autres artistes peintres. Oudry s'engage à

---

[312] Bodéüs Richard, *L'Âme De Aristote*, Paris, Flammarion, 1993, p. 67.
[313] Lichtenstein Jacqueline et Christian Michel, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.*, p. 73.
[314] *Ibid,* p. 74.

dire que le travail et la maîtrise des matériaux, ainsi qu'il le développe dans ses conférences, n'obligent pas nécessairement de recourir à l'observation d'animaux en vie. L'inspiration de l'artiste pour faire figurer dans toute œuvre des animaux vivants peut également s'appuyer sur l'observation d'animaux morts. Mais la technique reste la même, il emploie l'expression « peindre au premier coup ». Une pratique qui renseigne sur les conditions d'observation des peintres de cette époque :

> Elle m'est devenue très-familière (peindre au premier coup) par une espèce de nécessité. Les modèles dont je me sers pour mon talent, étant rarement en vie, sont sujets à se corrompre promptement, surtout en été ; je me suis donc accoutumé, à les expédier tout de suite, et pense en avoir trouvé le moyen, et avec autant de fraîcheur, même pour les blancs, que si j'y mettais nos préparations successives. La promesse que j'ai faite au commencement de ce discours de m'expliquer aussi sur cette pratique m'engage à marquer ici en quoi elle consiste[315].

Les conditions « du terrain » ne doivent pas constituer un frein à la création, cela d'autant plus que le peintre, spécialiste de la peinture d'animaux, peut aussi parfaitement exceller dans d'autres genres[316]. C'est du reste le cas de Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) critiqué toutefois par Diderot au salon de 1761 :

> Mon ami Bachelier, retournez à vos fleurs et à vos animaux. Si vous différez, vous oublierez de faire des fleurs et des animaux, et vous n'apprendrez point à faire de l'histoire et des hommes. […].
>
> Son *Chat d'Angora*[317] **(fig. 20, voir illustrations vol. 2)** qui guette un oiseau est on ne peut mieux. Physionomie traîtresse ; longs poils bien peints, etc.[318]

Ci-après, le discours de Baillet de Saint-Julien[319]dans ses *Lettres sur la peinture. À un amateur* de 1750, semble au contraire correspondre davantage à la réalité et à la valeur de l'artiste :

> Tous les ouvrages de M. Oudry sont peints avec cette vérité ; et un feu qui ne contribue pas peu à ajouter à leur perfection. Je crois pouvoir vous parler, après lui, d'un jeune homme qui a donné quelques essais dans le même genre, et qui à mon gré,

---

[315] Oudry Jean-Baptiste, « Discours sur la Pratique de la Peinture et ses Procédés Principaux : ébaucher, peindre à fond et retoucher », dans Lichtenstein Jacqueline (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2015, t. 6, vol. 1 (1752–1792), p. 107-117.

[316] Perrin Khelissa Anne, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », dans *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture : archéologie d'une institution*, Québec, Hermann, 2014, p.195-217.

[317] Bachelier Jean-Jacques, *Chat angora blanc, guettant un papillon*, huile sur toile, 66 x 81 cm, Versailles, musée Lambinet.

[318] Assézat Jules et Tourneux Maurice, *Diderot- Salon de* 1761, Paris, Garnier, 1876, p.133-134.

[319] Baillet de Saint-Julien (1726-1795) est critique d'art par opportunisme, il attaque violemment les artistes de l'Académie dans des brochures anonymes avant de devenir un important collectionneur. Loin des Salons de Diderot, les brochures critiques ont un important écho dans la presse du temps.

> a beaucoup de talent. Il se nomme M. Bachelier. S'il y a quelque chose de répréhensible dans ses ouvrages, c'est le trop grand soin qu'il y apporte. On compte le poil & la plume des Animaux qu'il représente[320].

Reçu à l'Académie royale de peinture en 1752 comme « peintre de fleurs[321] » et en 1764 comme « peintre d'histoire[322]» Bachelier a-t-il peut-être été sensible à la critique de Diderot ? Si son œuvre est moins monumentale que celles de Desportes ou d'Oudry, elle n'en propose pas moins qu'un chat gracieux et élégant qui ne demande qu'à être caressé. Il s'agit d'une expérience tactile qui notifie « un changement de perspective dans l'approche des œuvres d'art : la vue perd de sa suprématie et le toucher acquiert un nouveau prestige. Le terme de « tact », qui prend également le sens figuré d'un jugement solide en matière de goût, intègre le vocabulaire artistique de ces années 1745-1755. Il désigne alors la touche, le « faire » de l'artiste, signalant la pénétration du sens du toucher dans le champ esthétique[323] ».

3.3. L'ANIMAL VIVANT S'EXTRAYANT DE LA MATIÈRE

Au-delà d'une certaine maîtrise du dessin – du trait – et d'un sens de l'observation développé, le peintre qui peint les animaux vivants doit tenter de donner une vie et une sensibilité à son sujet. Dans notre étude, nous avons appris que les peintres reçus à l'Académie royale de peinture ne sont jugés que sur leur talent : « Exhortez Mrs vos confrères à n'avoir égard qu'au talent ; tout autre considération est étrangère au choix d'un Académicien[324]. » Comme Aristote l'écrit dans l'*Éthique à Nicomaque* : « […], tout art a pour caractère de faire naître une œuvre et recherche les moyens techniques et théoriques de créer une chose appartenant à la catégorie des possibles et dont le principe réside dans la personne qui exécute et non dans l'œuvre exécutée[325]. » Si l'art réside dans l'artiste, alors nous devons essayer d'étudier le rapport à la matière de l'œuvre, c'est-à-dire non pas le sujet – comme nous l'avons vu plus haut – mais au contraire le matériau dont elle est tirée et les moyens qui sont employés pour lui donner forme.

---

320 Baillet De Saint-Julien Louis-Guillaume, *Lettres sur la peinture. À un amateur,* Genève, s.n., 1750, p. 23.
321 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay et Frères, 1875, t. 6 (1745-1755), p. 333.
322 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale, op. cit*., p. 275.
323 Perrin Khelissa Anne, « Observer la connaissance de la peinture. Jean-Baptiste Oudry, son enseignement académique et le Salon », dans *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture : archéologie d'une institution,* Québec, Hermann, 2014, p. 201.
324 Montaiglon Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, Charavay et Frères, 1875, t. 6 (1745-1755), t. 6, p. 357.
325 Aristote, *L'éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jean Voilquin, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, L. VI, chap. 4, p. 156-157.

Il nous semble important d’approfondir ce questionnement au sein d’un mémoire de Master 2, tout en réalisant un parallèle avec les techniques de restauration des peintures.

La question de la matière peut être abordée en s’appuyant sur le *Lion*[326](corpus p. 41) de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) vers 1769 ; cette œuvre illustre parfaitement la diversité et la richesse de l’inspiration, mais aussi la technique de l’artiste. Du reste, la toile contribue à apporter une certaine diversité à notre étude, étant donné que les autres peintres cités s’attachent plutôt, quant à eux, à représenter des animaux selon la théorie de l’art classique qui se veut d’imiter la nature[327] ; cette application vertueuse conduisant alors à une reconnaissance académique. Le dictionnaire portatif (Paris, 1757) d’Antoine-Joseph Pernety souligne cette divergence en donnant comme entrée à *Palette* :

> On dit qu’un tableau sent la palette lorsque les couleurs locales ne sont pas vraies et telles que la nature nous les présente. On dit au contraire qu’un tableau ne sent pas la palette lorsque le mélange en a été fait si à propos et si savamment qu’on ne saurait dire de quelles couleurs le peintre s’est servi pour imiter si bien la couleur naturelle des objets représentés dans le tableau[328] .

Dans ce contexte, l’empreinte du pinceau contredit le principe de la *mimesis* car la Nature n’offre pas un tel modèle – la peinture de touche abordée par Jérôme Delaplanche dans son livre *Un tableau n’est pas qu’une image*[329] examine les termes employés dans les discours de l’Académie royale, pour parler de « la facture, de la production et de l’utilisation du pinceau : facile, léger, moelleux, large, fini… ». Avec *Chien*[330](corpus p. 38), peint vers 1746, Oudry vient saisir le bref moment d’arrêt d’un braque de chasse. Le poil ras, blanc et feu de l’animal, souligne une musculature puissante qui nous donne l’impression que le chien est prêt à bondir. Sa position, vue de dos et montrant qu’il prend appui sur les pattes arrière, transcrit à la fois une image d’élégance et de force. Le spectateur est ici interrogé sur ce qui peut bien rendre ce chien si nerveux et prêt à sauter. Le travail de la lumière et « la touche fine et lisse[331] » procurent par leur effet une certaine vivacité rendant ainsi l’animal naturellement vivant. En ce qui concerne *Le Lion* de Fragonard, la toile dénote en comparaison, les différences de « faire » des deux artistes. Le félin dont l’artiste peint la silhouette d’une façon indéfinie, semble animé non pas par la férocité, mais par la force qu’il dégage : une force cependant immobile rendue visible par les traces laissées par le pinceau. La richesse des effets picturaux est exploitée par le peintre

[326] Fragonard Jean-Honoré, *Un lion*, vers 1769, huile sur toile, 83 x 100, 5 cm, inconnu transmise par héritage.
[327] Félibien André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; avec La vie des architectes*, Trevoux, Imprimerie de S.A.S.,1725 t. 4, p. 166.
[328] Pernetty Antoine-joseph, *Dictionnaire portatif de peinture et de sculpture*, Paris, Beauche, 1757, p. 439.
[329] Delaplanche Jérome, *Un tableau n’est pas qu’une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
[330] Oudry Jean-Baptiste, *Chien*, vers 1746, huile sur toile, 81 x 65 cm, Tours, musée des Beaux-Arts.
[331] Delaplanche Jérome, *Un tableau n’est pas qu’une image, op. cit.*, p. 48-51.

d'une matière empâtée[332] travaillée *alla prima* afin de maintenir un élan créatif intact. Une pratique exploitée au siècle passé par les peintres animaliers de la France du nord, Daniel Arasse écrit : « De plus, il peint (Rembrandt) un tableau après avoir réalisé un dessin préparatoire, visible dans les parties nues de la toile – une technique moins courante dans les Pays-Bas du XVIIe siècle que l'exécution alla prima et, surtout, étrangère à Vermeer qui n'y avait jamais recours[333]. » Le jeu de lumière soutient les touches et donne vie au félin ; l'intérêt des effets apportés est d'accentuer aussi chez l'animal un calme peut-être uniquement qu'apparent. Penchons-nous à présent sur un autre artiste : Jean-Baptiste Huet, reçu à l'Académie royale de peinture le 29 juillet 1769 avec *Un dogue se jetant sur des oies*[334](corpus p. 40) Son morceau de réception dévoile une autre manière d'insuffler du dynamisme au tableau : il met en scène un combat entre des animaux plus familiers, un chien de ferme et des oies de basse-cour. L'illusion de vie est ici donnée en premier lieu par la posture des animaux et le volume de leur corps grâce au travail de l'artiste mené sur la représentation des poils et des plumes, puis en second lieu par une figuration scénique serrée projetant le combat sur le spectateur, l'ensemble étant peint sur un tableau de grande dimension.

La motricité de l'animal vivant est un des aspects qui suscite l'intérêt des artistes. Pour rappel, le verbe « animer » du latin *animare* et d*'anima* « souffle vital », « âme » nous renvoie à donner « la vie » puis « mettre en mouvement ». Cette réalité constitutive du vivant est mise en évidence par l'observation minutieuse des animaux vivants d'après nature et la matérialité. Par ces exemples, nous voyons qu'au cours du siècle des Lumières le traitement de la matière est en train d'évoluer, et la touche se libère. Cependant, les écrits sur l'art ne progressent pas sur le même rythme, accusant même un certain retard. L'imitation la plus fidèle de la nature reste le critère d'appréciation de la peinture : « Les chefs-d'œuvre de l'art sont ceux qui imitent si bien la nature, qu'on les prend pour la nature elle-même[335]. »

Nous sommes conscients que l'étude de la matérialité nécessite de voir les œuvres *in situ* pour apprécier le double jeu de la matière. Nous comprenons ainsi, selon René Huyghe qu' « à distance, quand les taches se fondent avec la rétine pour laisser libre cours aux reconstitutions de la pensée, on ne perçoit plus que l'illusion du réel, si l'on s'approche pour mieux goûter la

---

[332] *Ibid*, p. 48-51.

[333] Jan Blanc, « Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVIIe siècle », dans *Images Revues* [En ligne], mis en ligne 2006, consulté le 30 janvier 2021, p.16, http://journals.openedition.org/imagesrevues/181.

[334] Huet Jean-Baptiste, *Un dogue se jetant sur des oies*, vers 1768-1769, huile sur toile, 128 x162 cm, Paris, Cognacq-Jay.

[335] Batteux Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 17.



nature de son plaisir, on entre dans un règne inconnu, le règne pictural[336]. » Une limite de notre recherche qui devra être comblée dans le cadre de Master 2.

[336] Huyghe René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 198.

CONCLUSION

Les animaux ne sont pas seulement les témoins de nos vies. Ils nous accompagnent, domestiqués, traqués ou proches de l'état sauvage. Ils sont les prédateurs de nos caractères jusqu'à devenir le miroir de nos comportements. Au fil des siècles, ils ont servi de faire-valoir aux hommes : trophées de chasse, collections d'animaux exotiques, et compagnons indispensables. Scientifiquement, l'animal a permis des illustrations anatomiques précises qui ont permis aux artistes de représenter un animal vivant naturaliste, mais pour lui insuffler la vie ; saisir les formes et les postures ne suffit pas, il faut aussi capter sa sensibilité. Tout ce que nous admirons dans les œuvres animalières nous laisse à penser que beaucoup d'artistes ont pu déceler cette âme animale ; une ambition, d'ailleurs, que les dessins scientifiques n'ont pas, et cela bien qu'ils soient accompagnés d'une description :

> À quoi l'on peut ajouter que la peinture, toute muette qu'elle est, a beaucoup d'avantage sur l'écriture et la narration : en effet, elle a un langage qui se fait entendre à toutes sortes de nations en un instant et à tous ceux qui ont l'usage de la vue; secondement, elle fait une même sensation et fait conserver les idées de ce qu'elle représente toujours semblables, au lieu que le récit des choses absentes forme des idées différentes selon la diversité des personnes auxquelles il est fait ; tiercement, la peinture peut émouvoir les animaux les plus brutes, ce que les plus beaux discours ne sauraient faire[337]

Jacqueline Lichtenstein associe cette sensibilité à l'usage de la couleur : « Les coloristes ont contesté la maîtrise du discours, le privilège du dessin, et aussi le primat de l'idée dans la représentation[338]. » Le matériau devient moyen d'expression où se perçoit parfaitement le geste de l'artiste. La technique liée au matériau produit un animal vivant qui, comme nous l'avons vu au cours de notre recherche, ne passe pas forcément par une technique académique. Une peinture animalière se perçoit, se ressent, mais elle doit être reconnue comme une œuvre qui ne se limite pas seulement au sujet qui est l'animal vivant.

Des questions fondamentales mais « dématérialisées » sont abordées pendant le cursus en histoire de l'art, comme par exemple l'iconographie ; or une œuvre, c'est aussi des matériaux travaillés et dominés par l'artiste. Les examens techniques des œuvres, de l'équipement, de la

---

[337] Guérin Nicolas, « Lecture de la Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie », dans Lichtenstein Jacqueline (dir *), Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2009, t. 3, p. 186.

[338] Lichtenstein Jacqueline, *La couleur éloquente - Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion-Champs, 1999, p. 9.

matière et des méthodes des artistes doivent viser à enrichir la réflexion sur le potentiel de signification des matériaux dans une intention artistique. Le discours conventionnel de l’historien de l’art nécessite de s’enrichir de résultats scientifiques car les matériaux sont les constituants physiques des peintures, aussi bien le support que la préparation, les pigments que les liants ou les vernis. L'approche méthodologique des recherches sur l'histoire des techniques doit faire appel à plusieurs disciplines afin de comprendre son évolution et d’identifier les influences culturelles externes, différentes des innovations effectives qui au fil du temps sont apparues entre artistes tels qu’échanges et transferts de savoir-faire. Les sources imprimées nous permettent de construire cette approche et d’y recueillir les témoignages textuels indispensables à toute compréhension de cette évolution. Le tableau ne doit pas seulement être une image ou la représentation d’un animal, mais un objet, un animal rendu vivant grâce à une matérialité souvent délaissée.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1